PRINCIPES

DE LA

LITTÉRATURE.

Par M. l'Abbé BATTEUX, *Professeur Royal, de l'Académie Françoise & de celle des Inscriptions & Belles-Lettres.*

NOUVELLE ÉDITION.

TOME V.

A PARIS,

Chez DESAINT & SAILLANT, rue S. Jean de Beauvais.

M. DCC. LXXV.

Avec Approbation & Privilége du Roi.

LIBRARY OF CONGRESS CITY OF WASHINGTON

PN45
.B3

PRINCIPES
DE LA
LITTÉRATURE.

X. TRAITÉ.

DE LA

CONSTRUCTION ORATOIRE.

Ordo, junctura, numerus. Quint.

PRINCIPES DE LA LITTÉRATURE.

X. TRAITÉ. DE LA CONSTRUCTION ORATOIRE.

L'Objet de ce Traité eſt plus important qu'il ne le paroît au premier coup d'œil. L'arrangement des parties qui fait la beauté d'un édifice, d'un tableau, d'une plantation, d'une armée rangée en bataille, qui fait la beauté de l'Univers, produit le même effet dans l'Eloquence. C'eſt de l'arrangement des mots que dépend toute la grace & une très-grande partie de la force du diſcours.

Cette matiere diſcutée avec ſoin,

nous découvre non-ſeulement ce qu'on peut appeller le ſecret du talent, qui eſt bien plus que celui de l'art, mais encore la raiſon des marches particulieres des langues, & ce qu'elles gagnent ou ce qu'elles perdent en ſuivant des ſyſtemes différens.

Ni les Grecs ni les Latins n'ont été dans le cas de traiter cette matiere dans ce dernier point de vue ; parce que leurs langues ayant la plus grande flexibilité, ils n'ont pu attribuer les conſtructions bizarres qu'au goût de leurs Ecrivains.

Ce Traité ſera diviſé en deux parties. Dans la premiere, on examinera quel doit être l'arrangement des mots ſelon la nature & indépendamment de la conformation particuliere des langues. Dans la ſeconde, on conſidérera la conſtruction particuliere de la langue françoiſe.

PREMIERE PARTIE.

DE L'ARRANGEMENT NATUREL DES MOTS.

CET arrangement ne peut avoir pour objet que de ſatisfaire ou l'eſprit ou l'oreille, c'eſt-à-dire, de rendre le ſens plus clair & plus fort, ou les ſons plus agréables & plus convenables au ſujet.

PREMIERE SECTION.

De l'arrangement naturel des mots par rapport à l'eſprit.

NOus prouverons que l'arrangement naturel des mots doit être réglé par l'importance des objets ; & qu'effectivement il l'eſt ainſi dans les langues qui ſont aſſez flexibles pour ſuivre l'ordre de la nature dans leurs conſtructions. Nous examinerons enſuite quels dérangemens l'harmonie peut cauſer dans la conſtruction naturelle, enfin nous montrerons les effets qui réſultent de cette conſtruction. Nous ajouterons un Chapitre touchant la doctrine de Denys d'Halicar-

naſſe ſur le principe de la conſtruction oratoire.

CHAPITRE I.

Que l'arrangement naturel des mots eſt réglé par l'importance des objets.

POUR établir cette vérité, car je crois que c'en eſt une, il faut examiner comment les idées entrent dans notre eſprit & comment elles en ſortent.

Elles y entrent quelquefois en foule & pêle-mêle, comme quand nous jettons nos regards ſur une vaſte plaine qui nous offre une infinité d'objets : c'eſt la communication des idées par les yeux. Quelquefois auſſi elles n'y entrent que ſeule à ſeule : ce qui arrive ſurtout quand la communication ſe fait par les oreilles, & principalement par le moyen des ſignes d'inſtitution, tels que ſont les mots. Comme les mots ne peuvent être proférés que les uns après les autres, les idées attachées aux mots, ne peuvent auſſi ſortir qu'une à une de la bouche de celui qui parle, & par conſéquent elles ne peuvent entrer autrement dans l'eſprit de celui qui écoute.

L'ordre dans lequel elles ſortent eſt-

il indifférent, ne l'eſt-il pas ? Peut-on également, préſenter d'abord les idées principales ou les acceſſoires, les plus intéreſſantes, ou celles qui le ſont le moins ? En un mot, y a-t-il des objets qu'on doit préférablement offrir au premier moment, c'eſt-à-dire, au moment le plus vif, de l'attention de celui qui écoute ?

On ne ſeroit point dans le cas de faire cette queſtion, ſi les langues étoient aſſez flexibles pour ſe plier en tout, aux divers mouvemens de l'ame. Il n'eſt pas douteux qu'alors elles ne ſuiviſſent conſtamment l'ordre qui ſeroit preſcrit par l'intérêt ou le point de vue de celui qui parle.

Mais comme dans pluſieurs langues, il ſe trouve des configurations grammaticales qui exigent une marche ou ordonnance particuliere, & que d'ailleurs l'eſprit humain a travaillé lui-même ſur ſes propres idées, pour en reconnoître & diſtinguer les rapports ; on a imaginé deux nouvelles ſortes d'ordre ou d'arrangement pour les mots : le *grammatical*, qui ſe fait ſelon le rapport des mots, conſidérés comme régiſſans ou régis, & le *métaphyſique*, qui conſidere les rapports abſtraits des idées. Si on y

joint l'ordre *oratoire*, qui ne conſidere que le but de celui qui parle, on aura trois eſpeces d'arrangement ou de conſtruction qui peuvent être employées dans le diſcours.

On dit dans la conſtruction grammaticale, *lumen ſolis* » la lumiere du ſoleil » ; parce que le mot *ſolis* eſt déterminé à être au génitif, par le mot *lumen* ; or, dit-on, le déterminant doit être avant le déterminé. On dit, *Alexander vicit Darium* : „ Alexandre a vaincu Darius „ ; parce que le premier mot *Alexander* régit *vicit*, & que *vicit* régit *Darium* : voilà l'ordre ou l'arrangement grammatical.

L'ordre métaphyſique veut que le ſujet d'une propoſition ſoit avant ſon attribut, la cauſe avant l'effet, la ſubſtance ou l'exiſtence, avant le mode ou les qualités qui lui appartiennent. Selon cet arrangement il faudroit dire *ſolis lumen*, „ du ſoleil la lumiere „ ; parce que le ſoleil eſt la cauſe de la lumiere. Mais dans les autres cas cet ordre rentre à-peu-près dans l'ordre grammatical, parce que celui-ci, tout grammatical qu'il eſt, ſe trouve réellement fondé ſur la métaphyſique.

Au reſte, qu'on les diſtingue ou non,

ils ne ſemblent pas faits, ni l'un ni l'autre, pour régler la marche du diſcours oratoire. L'ordre grammatical eſt une entrave donnée à l'eſprit & aux idées, plutôt qu'une regle de conſtruction. Attaché au génie de l'analogie particuliere d'une langue, nulle part il n'eſt abſolument le même. Il y a des langues où il eſt préciſément le contraire de ce qu'il eſt dans d'autres langues : ce qui ne pourroit arriver s'il étoit naturel. Eſt-il une phraſe bien écrite en latin, dont il ne faille changer, ou comme nous diſons, *faire* la conſtruction, lorſque nous voulons la mettre en bon françois ? Il y en a donc une des deux, dont la conſtruction n'eſt point dans la Nature, puiſque la Nature n'a pas deux voies.

Il en eſt de même de l'ordre métaphyſique. Il peut être bon quelquefois pour les ſavans, quand ils diſcutent ou qu'ils analyſent leurs idées. Mais le peuple pour qui, & par qui ont été faites les langues ; mais les femmes, dont le goût aide plus à polir & à perfectionner les langues, que les diſcuſſions & les analyſes des ſavans, ſe doutent-elles de ce que c'eſt que mode, ſubſtance, cauſe, effets, qualités ? Le peuple ne connoît, ne voit, ne ſait, que par le ſen-

timent, ou même par la ſenſation que l'objet produit en lui : c'eſt l'impreſſion réelle qui le détermine, qui le dirige : Il dira *Alexandre a vaincu Darius ;* ou *Darius a été vaincu par Alexandre ;* ſelon qu'il eſt affecté, & que les objets le frappent : il ne connoît que cette regle.

Il faut donc en revenir à la troiſieme eſpece d'ordre, ou d'arrangement, à celui qui eſt fondé ſur l'intérêt ou le point de vue de celui qui parle.

Qu'eſt-ce qui ſe paſſe en nous-mêmes, lorſque nous nous déterminons à quelque mouvement. Je vois un objet : j'y découvre des qualités qui me conviennent ou qui ne me conviennent point ; je m'y porte, ou je le fuis. Je ne commence point par me mouvoir avant que de connoître ; mon mouvement ſeroit ſans direction & ſans cauſe : je connois avant que de me mouvoir. Je veux aller au Louvre, je penſe d'abord au *Louvre*, enſuite *je vais : Ad regiam vado.* Voilà ce qui ſe paſſe en moi-même.

Si je veux faire entendre à un homme autre que moi qu'il doit fuir ou rechercher quelque objet, commencerai-je par l'engager à avancer ou à s'éloigner ? Je lui montrerai l'objet : & l'objet lui dira ce qu'il doit faire. L'ordre

que j'ai ſuivi pour moi eſt le même à ſuivre pour lui. Sa machine étant compoſée comme la mienne, c'eſt le même reſſort qui doit la faire mouvoir. J'ai vu un ſerpent, j'ai fui. Il faut donc que je lui donne d'abord l'idée du danger, ſi je veux qu'il ſe détermine à fuir.

C'eſt la même marche, quand nous parlons par geſte. Je ſuis à table, je veux du pain. Après avoir attiré à moi l'attention de celui qui peut m'en donner, je lui montre du pain, ou le pain, & ramenant mon geſte à moi, je lui déſigne l'action que je demande de lui : *du pain à moi*, & non pas *donnez-moi du pain.*

L'Empereur Domitien avoit une habileté ſinguliere à tirer de l'arc : *il faiſoit paſſer ſes fleches entre les doigts écartés d'un eſclave placé pour but à une grande diſtance de lui, ſans le bleſſer.* Voilà une conſtruction, mais qui n'eſt point dans l'ordre naturel des idées. L'Empereur *tire*, & n'a point encore *ſes fleches*, vers un *but* qui ne lui a pas encore été préſenté. Il ſemble que dans l'ordre naturel, il auroit fallu préſenter d'abord l'eſclave qui a la main levée & les doigts écartés, & montrer enſuite l'Empereur qui tire, à quelque diſtance de ce but.

Auſſi Suetone dit-il, *In pueri procul ſtantis, præbentiſque pro ſcopulo, diſpanſam dextræ manûs palmam, ſagittas tantâ arte direxit, ut omnes per intervalla digitorum innocuè evaderent :* ce n'eſt point l'ordre de la métaphyſique grammaticale, mais celui de la métaphyſique oratoire, celui du ſentiment & de la vérité.

Tout homme qui parle, ſi c'eſt un Démoſthene ou un Cicéron, voit dans le cœur & dans l'eſprit de ceux qui écoutent ce qu'il doit dire & ce qu'on lui demande, quelle eſt la premiere idée qu'on attend, quelle eſt la ſeconde, la troiſieme : *Oratorum eloquentiæ moderatrix auditorum prudentia.* Quand Cicéron prit la parole pour remercier Céſar du pardon qu'il venoit d'accorder à Marcellus, tout le Sénat fut frappé de cette démarche, parce qu'il y avoit longtems que Cicéron gardoit le ſilence, c'eſt pour cela que l'orateur dit, dès le premier mot, *Diuturni ſilentii.* La ſeconde penſée de l'Auditeur étoit de chercher la raiſon de ce long ſilence : ce pouvoit être la crainte : Cicéron l'avoit ſenti : & pour ôter à ſon auditoire cette penſée odieuſe pour Céſar, il ajoute, *non timore aliquo.* Pourquoi donc vous êtes-vous tu ? De douleur & de regret,

partìm dolore, partìm verecundiâ. Et aujourd'hui pourquoi parlez-vous ? *Tantam enim manſuetudinem, tam inuſitatam clementiam*, &c. voilà les motifs ; après quoi le verbe vient, *nullo modo prætertire poſſum.* L'orateur a-t-il ſuivi quelque part l'ordre grammatical ou métaphyſique ?

Les expreſſions ſont aux penſées ce que les penſées ſont aux choſes qu'elles repréſentent. Il y a entr'elles une eſpece de génération qui doit porter la reſſemblance de proche en proche depuis le premier terme juſqu'au dernier. Les choſes font naître la penſée & lui donnent ſa configuration ; la penſée à ſon tour produit l'expreſſion, & lui preſcrit un arrangement conforme à celui qu'elle a elle-même. La penſée eſt une image intérieure des choſes. L'expreſſion eſt une image extérieure des penſées. La penſée & l'expreſſion ſont donc image l'une & l'autre, celle-ci encore plus que la premiere. Or la perfection de toute image conſiſte à rendre le tout & ſes parties conformément à ce qu'elles ſont dans l'original, & à la poſition qu'elles y ont. Pour peindre un homme, il faut que je peigne non-ſeulement deux bras, une tête, des jambes, mais que

je les place où ils ſont placés dans la nature. Si la penſée ne rend point les parties de l'objet avec leurs poſitions reſpectives, il y a renverſement dans la penſée ; ſi l'expreſſion ne rend point les parties de la penſée avec leurs poſitions, il y a renverſement dans l'expreſſion : Or, l'ordre des choſes pour l'orateur, eſt l'ordre des impreſſions reçues & ſenties, ſelon leur degré d'intérêt : donc.

Mais, ſi tout un tableau ſe peint en un même inſtant dans l'eſprit, que devient cet ordre prétendu des parties de la penſée qui doit régler celui des mots ?

J'ai prévenu cette objection dès le commencement. Si j'y reviens, c'eſt pour donner plus de force, & de préciſion à ce que j'ai dit. Je réponds donc : 1°. que dans le tableau même qui ſe peint tout entier & tout à la fois, il y a des parties plus éminentes, plus frappantes, plus intéreſſantes, qui occupent l'ame par préférence ; & que, quoique toutes les parties aient été perçues en même-tems, elles n'ont pas eu toutes le même degré d'attention dans le premier inſtant. Or je dis que ces degrés d'attention doivent régler l'ordre des mots ; & que cet ordre ne ſera ni l'ordre grammatical, ni le métaphyſique.

Je réponds 2°. qu'on a pris le change, ou qu'on a voulu le donner par cette objection. Notre ame penſant n'eſt point ſeulement une toile tendue, ou une cire molle qui reçoit une empreinte ; c'eſt un courant continu d'idées & de ſentimens qui ſe ſuccedent les uns aux autres, & qui s'entraînent mutuellement par leur liaiſon intime & réciproque. On voit, on ſent, on délibere, on juge, on ſe meut pour atteindre, ou pour fuir. C'eſt de tous ces actes ſucceſſifs de l'ame dont il s'agit ici, & non d'une ſeule image imprimée.

Je réponds 3°. que quand même on conviendroit que tous les actes de l'eſprit touchant un objet ſe feroient dans le même tems, ce qui eſt évidemment faux, il n'en faudroit pas moins qu'il y eût un ordre réglé pour le diſcours, qui ne peut livrer les mots, & par conſéquent les idées, que l'une après l'autre ; nous l'avons dit, il y a un moment. Les livrera-t-il dans l'ordre grammatical qui ne conſidere que le matériel des mots, ou dans l'ordre métaphyſique, qui eſt deſtitué de tout intérêt ? Et s'il ne ſuit ni l'un ni l'autre, quel ordre ſuivra-t-il que celui de l'importance des objets ?

CHAPITRE II.

Quel eſt l'objet important dans la phraſe oratoire.

UNE phraſe oratoire peut être compoſée de cinq parties, d'un nom, qui exprime le ſujet de la propoſition, *Alexander* (Alexandre); d'un verbe qui exprime l'action, *vicit* (a vaincu); d'un régime du verbe, qui exprime le terme ſur lequel ſe porte l'action, *Darium* (Darius); d'un adverbe ou de quelque choſe qui exprime les circonſtances de la maniere, du tems, du lieu de l'action, *fortiter, olim, ad Arbelam* (vaillamment, autrefois, à Arbelle). Si on y joint une conjonction quelle qu'elle ſoit, pour unir cette phraſe avec quelque autre phraſe qui la précede ou qui la ſuive, on a les cinq parties dont nous parlons. Nous ne diſons rien de la prépoſition qui peut être compriſe dans l'adverbe, ni de l'interjection qui ne figure point dans la ſyntaxe, où elle eſt toujours iſolée.

Or, je dis que ces cinq parties s'arrangent reſpectivement de maniere que la plus importante d'entr'elles eſt tou-

jours à la tête, c'eſt-à-dire, dans le lieu le plus apparent de la phraſe.

Par exemple, quand on dit, *Alexander vicit Darium ad Arbelam*; il peut y avoir quatre points de vue. S'il eſt queſtion de ſavoir qui eſt celui qui a vaincu Darius, l'idée principale de la phraſe, eſt *Alexander*. Si on demande quel eſt le Roi de Perſe vaincu par Alexandre, l'idée principale de la même phraſe eſt *Darius*. S'il s'agit du lieu où il a été vaincu, c'eſt *ad Arbelam* : Enfin ſi l'on veut ſavoir quelle eſt la victoire qui a décidé du ſort de la Perſe, par oppoſition à quelque autre victoire non déciſive, où Darius auroit été battu & non vaincu, c'eſt le mot *vicit*. Ainſi dans le premier cas on dira *Alexander vicit Darium ad Arbelam* « c'eſt Alexandre qui a » vaincu », &c. Dans la ſeconde : *Darium vicit Alexander* « c'eſt Darius qui a » été vaincu par Alexandre », &c. Dans la troiſieme, *ad Arbelam vicit Darium Alexander*; " ce fut à Arbelle que, „ &c. Enfin dans la quatrieme on diroit, *vicit ad Arbelam* : " la victoire déciſive fut „ celle d'Arbelle „. Nous ne donnons point ceci comme un exemple de goût pour la conſtruction des mots, mais comme un exemple de l'ordre d'intérêt

pour la conſtruction des idées, qui ne pouvant ſe conſtruire ſelon l'harmonie, comme les mots, n'ont d'autre regle en ce qui concerne leur arrangement, que le but de celui qui parle.

Il eſt inutile de dire que la conjonction ſe place toujours à la tête des phraſes ſur leſquelles elle influe. On voit peu de *ſi*, de *car*, de *mais*, de *pourquoi*, placés ailleurs qu'au commencement des périodes, des membres de périodes, ou des inciſes ſur leſquels ils dominent : la raiſon eſt que ſi les conjonctions ne contiennent point l'objet important de la phraſe, elles en renferment la forme importante : Voilà ma penſée touchant l'importance des objets. Je ne puis l'établir qu'en faiſant voir que ce ſyſteme a été conſtamment ſuivi par les Auteurs qui ont employé des langues aſſez flexibles pour ſe prêter à ces différentes conſtructions, ſelon le beſoin & les cas.

Je dis 1°. que ſi le ſujet de la phraſe eſt l'objet principal, il doit paroître à la tête. Cicéron veut faire ſentir que la gloire du peuple Romain eſt renfermée dans celle de Lucullus, dont les victoires ont été chantées par le poëte Archias; il ne dira point, *Pontum ſibi Populus Romanus aperuit*; mais, *Populus*

enim Romanus, Lucullo imperante, ſibi Pontum aperuit : & on ne traduira pas : „ Le Peuple Romain s'eſt, mais : c'eſt „ le Peuple Romain qui s'eſt ouvert le „ Pont, quand Lucullus y commandoit „ nos armées „.

Saxa & ſolitudines voci reſpondent : Beſtiæ ſæpè immanes cantu flectuntur atque conſiſtunt. « Les rochers & les ſoli- „ tudes répondent à la voix : les bêtes „ même les plus féroces ſe laiſſent flé- „ chir par les accords, & ſuſpendent „ leur fureur „. *Pro Ar. Poët.*

Dans Tite-Live : *Metius ille* eſt duc- tor itineris hujus, *Metius idem* hujus machinator belli, *Metius* fœderis Ro- mani Albanique ruptor.... C'eſt « Me- „ tius qui les a conduits, c'eſt Metius „ qui a été le boutefeu de cette guerre, „ c'eſt Metius qui, &c. „

Primus ſentio mala noſtra, *primus* reſciſco omnia, *primus* porrò abnuncio. Ter. » Je ſuis le premier, qui ſens nos „ maux, le premier qui les apprend, le „ premier qui, &c „.

Quand Scévola veut apprendre à Por- ſenna qu'il eſt Romain, il dit : *Romanus ſum civis.* Liv. „ Romain ſuis citoyen „. Quand Gavius s'écrie, du haut de la croix où il eſt attaché, il dit ; *civis Ro-*

manus ſum, Citoyen Romain je ſuis. Cic. Pourquoi cette différence de conſtruction ? La qualité de *Romain* étoit dans l'un l'objet principal, dans l'autre c'étoit celle *de citoyen*.

Il eſt indifférent, dit-on, de dire, *Alexander vicit Darium*, ou *Darium vicit Alexander*. Oui, dans cette propoſition iſolée, qui par cette raiſon ne porte aucun intérêt déterminé ; mais ſi on vouloit faire ſentir que c'eſt Alexandre & non un autre roi qui a vaincu Darius, ou qu'on donnât la ſuite des Rois de Macédoine caractériſés chacun par un trait hiſtorique ; après avoir dit que Philippe a aſſervi la Grece, ſeroit-il indifférent de dire : *Alexander vicit Darium*, ou *Darium vicit Alexander* ? Alexandre a vaincu Darius, ou c'eſt Alexandre qui a vaincu Darius. Si au contraire on vouloit fixer l'attention ſur Darius vaincu ; & dire que c'eſt Darius qui a été vaincu par Alexandre ; ne ſeroit-il pas mieux de dire, *Darium vicit Alexander* ?

2°. Si l'objet principal eſt l'action même qui ſe fait ou qui s'eſt faite, le verbe qui l'exprime ſe montrera le premier : *Fuiſti* apud Leccam ; *diſtribuiſti* partes Italiæ ; *ſtatuiſti* quo quemque proficiſci

placeret ; *delegiſti* quos Romæ relinqueres, quos tecum educeres ; *deſcripſiſti* partes urbis ad incendia ; *confirmaſti* ipſum jam te exiturum ; *dixiſti* paululùm... &c. *inventi ſunt* qui te, &c. Cic. Cat. 1. « Vous vous êtes rendu chez Lecca; „ vous y avez diſtribué les différens can„ tons de l'Italie ; vous avez réglé les „ poſtes où chacun doit ſe rendre ; vous „ avez choiſi ceux que vous devez laiſ„ ſer à Rome, ou qui doivent en ſortir „ avec vous „.

Dolebam & vehementer angebar cùm... Cic. pro Marc. « J'étois touché, & vi„ vement affligé „.

Manet altâ mente repoſtum. Virg. „ Elle garde dans le fond de ſon cœur „.

Ibant obſcuri ſolâ ſub nocte. Virg. « Ils „ alloient ſeuls dans la nuit obſcure „.

Perſonat hæc ingens latratu regna trifauci. « Il fait retentir ces vaſtes ro„ yaumes, &c „.

3°. Si l'attention principale eſt due à l'objet de l'action, comme il arrive très-ſouvent, alors le régime paſſe avant le verbe : *Tantam manſuetudinem, tam inuſitatam clementiam*, &c. nullo modo præterire poſſum. Cic. pro Marc. « Une „ ſi étonnante bonté, une clémence ſi „ inouie ne peut reſter ſans éloge „.

Cœlum, *non animum* mutant qui trans mare currunt. Hor. « C'eſt de cli-„ mat & non de cœur qu'on change, „ quand on paſſe les mers „.

Incendium meum ruinâ reſtinguam. Sall. « On met le feu chez moi, j'abat-„ trai le toit, pour l'éteindre „.

Voici un exemple plus long : *Qui utraque in re gravem, conſtantem, ſtabilemque ſe in amicitiâ præſtiterit, eum* ex maximè raro hominum genere judicare debemus ac pœnè divino. Cic.

Les exemples de cette eſpece ſont ſi communs qu'il eſt inutile d'en citer davantage ; il n'eſt point de période latine où il n'y en ait.

4°. Enfin s'il s'agit de la maniere, ou de quelque circonſtance de l'action exprimée par le verbe ; l'adverbe, ou ce qui en tient lieu, paroîtra à la tête :

Non benè conveniunt, nec in unâ ſede morantur majeſtas & amor. Ovid. « Dif-„ ficilement habitent enſemble, la di-„ gnité & l'amour „.

Tandem aliquando, Quirites, Catilinam.... Cic. « Enfin, Meſſieurs, ce „ Catilina, cet homme „.

Si quantum in agro locisque deſertis audacia poteſt, *tantum* in foro, &c.

Pourquoi ces conſtructions ? Parce

que dans les propoſitions modales, c'eſt le mode, ou la maniere., qui eſt l'objet de celui qui parle.

Il y a plus : de deux mots qui concourent à ne former qu'une notion, l'idée qui préſente la partie de la notion la plus importante, ſe montre la premiere : Neque *turpis* mors *forti* viro, nec *immatura* conſulari, nec *miſera* ſapienti. « Nulle „ mort ne peut être honteuſe pour l'hom„ me de bien, ni prématurée pour un „ conſulaire, ni malheureuſe pour un „ ſage „. Je traduis les exemples latins en ſuivant l'ordre des idées, autant que je le puis, pour faire ſentir qu'il n'eſt peut-être pas ſi difficile qu'on le penſe de ſe conformer à la conſtruction latine, ou du moins d'en approcher.

Mais de peur qu'on ne s'imagine que ces exemples courts ont été trouvés après de longues recherches ; appliquons le même principe à des morceaux plus conſidérables : ſi il eſt vrai, il doit joindre par-tout.

Tout le monde ſait ce commencement de la premiere Catilinaire de Cicéron : *Quouſque tandem abutere, Catilina, patientiâ noſtrâ* ; « Juſqu'à quand » abuſerez-vous, Catilina, de notre pa» tience » ? L'ame de la période eſt un

ſentiment d'indignation & d'impatience : c'eſt donc la patience épuiſée qui eſt le premier & le principal objet ; & c'eſt celui qui ſe montre à la tête, *quouſque tandem*. Le mot *abuſer* ne vient qu'après, parce que ſi l'on eſt indigné, c'eſt ſurtout parce qu'il y a très-long-tems que Catilina abuſe. *Patientiâ noſtrâ* eſt néceſſaire au ſens ; mais il n'a en ſoi qu'une force ſubordonnée, placé où il eſt.

Quandiù etiam furor iſte tuus nos eludet ? Quem ad finem ſeſe effrænata jactabit audacia ? C'eſt la même marche préciſément, parce que c'eſt le même fond de penſée & de ſentiment : *Quouſque, quamdiù, quem ad finem. Furor iſte tuus*, ces trois mots enſemble qui font ſortir avec tant de force la penſée, *fureur*, *icelle*, *votre*, doivent être avant *eludet* qui termine le ſens. Ce n'eſt pas à dire pour cela qu'*eludet* ſoit peu énergique : tout eſt fort dans cette période ; mais il y a des objets plus intéreſſans que celui qu'il préſente, & par conſéquent ils devoient paſſer avant lui.

Mais, dira-t-on, pourquoi *audacia* dans le troiſieme membre, n'eſt-il point placé avant *jactabit* ? Cette conſtruction ne ſemble pas s'accorder avec le principe.

La difficulté diſparoîtra par une légere obſervation. *Effrænata audacia*, audace effrénée, ſont deux mots qui appartiennent à la même idée qui eſt celle de *l'audace* : le mot *effrænata* ne fait qu'y ajouter un degré ; mais ce degré eſt pourtant l'objet le plus intéreſſant qui ſoit dans l'idée : ainſi *effrænata* devoit être avant *audacia*. Peut-être qu'*audacia* auroit dû reſter à côté de lui pour compléter l'idée ; mais comme il falloit une finale éclatante, & que *jactabit* qui eſt de trois longues, dont la derniere eſt maigre & mince, n'auroit point frappé vivement comme *audacia*, dont le dactyle & l'*a* final font un éclat de voix ; il a été décidé par le ſentiment & par l'oreille, qu'*effrænata* marqueroit par ſa poſition la place de l'idée dont il exprime la plus forte partie, & qu'*audacia* changeroit de place avec le mot ſuivant pour produire une finale auſſi vive qu'harmonieuſe. Nous dirons ci-après les modifications que la loi de l'harmonie ajoute à notre principe. Continuons :

Nihil ne te nocturnum præſidium palatii, nihil urbis vigiliæ, nihil timor populi Romani, nihil concurſus bonorum omnium, nihil.... moverunt? Rien n'eſt capable de vous toucher : c'eſt le *nihil*

qui marque l'obſtination invincible de Catilina : l'énumération des choſes qui devroient le toucher y eſt toute renfermée, *aucune choſe.*

Patere conſilia tua non ſentis? Patere n'eſt-il point ici le mot qui joue le premier rôle, & qui doit frapper le plus Catilina ? *Tout eſt découvert.*

Conſtrictam jam omnium horum conſcientiâ conjurationem tuam non vides ? Conſtrictam préſente l'idée d'enchaînement ; *omnium horum conſcientiâ* n'eſt qu'une ſorte d'adverbe qui exprime la maniere. *Quid proximâ, quid ſuperiore nocte feceris, ubi fueris, quos convocâris, &c.* Voilà les circonſtances ; on les préſente toutes avant le verbe, parce qu'il s'agit d'elles plus encore que du verbe qui ſuit : *Quem noſtrûm ignorare arbitraris ?*

O tempora, ô mores ! Il n'y a point ici deux arrangemens, puiſqu'un mot n'eſt qu'un mot.

Senatus hoc intelligit, Conſul videt, hic tamen vivit ! Il ſuffit de traduire pour faire ſentir le principe : « C'eſt le Sénat » qui en eſt inſtruit, c'eſt le Conſul qui » le voit, & un tel homme vit encore » ! *Vivit* ! que dis-je, il vit ! *Imò verò*, il fait bien plus, *etiam in Senatum venit*, il paroît au Sénat. Qu'y fait-il ? *Fit publici*

blici consilii particeps : notat & designat oculis ad cædem unumquemque nostrûm. Il s'agit d'action, on le voit par l'arrangement des mots.

Nos autem viri fortes : c'est un autre arrangement, c'est un reproche à faire à ceux qui sont à la tête de l'Etat : *Et nous, nous qui aimons notre patrie, nous croyons faire assez pour elle*, &c.

Il est, je crois, inutile de pousser plus loin ce détail. Cette vérification peut se faire dans Cicéron, dans Tite-Live, Salluste, Térence, Plaute, &c. presque d'un bout à l'autre : elle sera sensible, surtout dans les endroits animés.

On a objecté quelques passages où l'application ne semble pas si heureuse : *Tu istis faucibus, istis lateribus, istâ gladiatoriâ corporis firmitate, tantùm vini in Hippiæ nuptiis exhauseras, ut tibi necesse esset in populi Romani conspectu vomere postridie.* Cic. Mais cet exemple rentre dans la regle. L'objet sur lequel appuie l'Orateur, est la force du tempérament d'Antoine, pour faire juger par-là de l'excès de sa débauche.

En voici un autre tiré des Verrines. *Stetit soleatus Prætor populi Romani, cum pallio purpureo, tunicâque talari, mulier-*

culâ nixus in littore. Il eſt certain, dit-on, que la principale idée eſt *mulierculâ nixus in littore.*

Mais je demande quel eſt ici le premier objet qui frappe : c'eſt un homme debout en pantoufle, *ſtetit ſoleatus.* Qui eſt cet homme, c'eſt un Prêteur Romain : voilà ce qui intéreſſe d'abord, & ce qui rend le reſte intéreſſant ; car ſi cet homme n'étoit qu'un citoyen ordinaire, on n'y feroit point d'attention. C'eſt le contraſte de la décence de l'état avec la conduite de l'homme, qui touche. D'ailleurs, dans les tableaux & dans les gradations il y a un ordre preſcrit : il faut voir l'objet principal avant les acceſſoires, le fait avant les circonſtances, l'homme avant ce qui l'accompagne & qui n'eſt que pour lui : or ici la conſtruction latine eſt fidelle à ces loix.

On peut joindre à ces preuves celle qui ſe tire des figures oratoires. Comme ces figures ne conſiſtent que dans un certain arrangement des mots dans la période, ou des idées dans la penſée, elles ne peuvent avoir pour principe commun que l'importance des objets ; ce qui ne peut ſe prouver que par les détails : La Répétition préſente en tête le

mot important : l'Adjonction ſupprime les verbes inutiles pour faire ſortir les noms qui intéreſſent. La disjonction ſupprime les liaiſons qui embarraſſent ; la Gradation n'exiſte que dans l'échelle des idées ; l'ellipſe laiſſe tomber tout ce qui n'intéreſſe point & ne ſaiſit que les chefs d'idées. Il en eſt de même des figures de penſées : de la Subjection qui interroge & qui répond ; de l'Exclamation, qui s'échappe en éclatant ; de l'Imprécation qui s'écrie, *puiſſent tous tes voiſins enſemble conjurés* ; de la Suſpenſion qui préſente une foule d'idées importantes, ſans dire quel uſage on en doit faire ; de l'Apoſtrophe qui applique l'auditeur à l'objet. Il n'en eſt pas une qui puiſſe être fondée ſur un autre principe que l'importance des objets. Ainſi tout conclut à établir le principe général, de frappe d'abord l'eſprit de l'objet dont on veut qu'il s'occupe. C'eſt à cet objet que ſont dues les premieres attentions, qui ſont les plus vives, qui ont le plus d'action & d'effet.

CHAPITRE III.

Que l'arrangement naturel des mots, ne peut céder qu'à l'harmonie.

NOUS ne parlons ici que des dérangemens libres, cauſés, non par la roideur ou la foibleſſe de la langue qu'on emploie, mais par le goût ſeul & par l'idée de celui qui parle : & nous diſons, que l'ordre naturel que nous venons d'indiquer, n'eſt jamais dérangé que pour plaire à l'oreille.

Cela eſt évident : car ſi l'arrangement des mots ne peut être réglé dans une langue riche & flexible que par l'eſprit ou par l'oreille ; dès que l'arrangement preſcrit ceſſe d'avoir lieu, ce ne peut être que parce que l'oreille en exige un autre. Nous ajoutons ſeulement ici que comme l'oreille en fait de langage eſt néceſſairement ſubordonnée à l'eſprit, ſi elle fait quelque uſurpation ſur lui, ce ne doit être que dans les parties les moins importantes, & que quand le ſens même y gagne, ou du moins qu'il n'y perd pas.

Nous prendrions ici pour exemple un

paſſage qu'on a cité contre nous, s'il n'étoit pas d'un poëte. Un poëte a quelquefois une raiſon de plus que l'orateur pour déranger l'ordre naturel des mots : c'eſt la contrainte du vers. Mais malgré cette contrainte le principe que nous avons établi ſe trouve même dans l'exemple objecté, le voici :

Aret ager, vitio moriens ſitit aeris herba.

Quel eſt l'objet important dans la premiere phraſe, *aret ager?* N'eſt-ce pas *aret*? cela paroît évident. Paſſons à la ſeconde. On demande pourquoi l'herbe ſeche ; on répond, *vitio aeris moritur herba* : ou ſi l'on veut, *vitio aeris moriens herba ſitit.* L'objet principal eſt évidemment indiqué par la demande, *pourquoi?* la réponſe eſt, *vitio aeris.* Le poëte a dérangé cette conſtruction pour faire ſon vers ; mais cependant il a marqué la place des idées dérangées, par les mots qui en contiennent la portion la plus importante. *Aeris* ſeroit à côté de *vitio*, ſans la contrainte du vers. *Herba* de même à côté de *moriens.* Mais ne pouvant y être à cauſe de l'harmonie & du technique du vers, ils ne ſe ſont placés à la fin qu'après avoir laiſſé à leur place, *vitio*, & *moriens*, qui rappellent à

eux l'un *aeris* & l'autre *herba*, pour compléter l'idée dont ils n'offrent que la partie la plus intéreſſante (*a*). Mais prenons nos exemples dans un orateur.

Ouvrons Cicéron, c'eſt-à-dire, celui de tous les Latins qui a le plus ſacrifié à l'harmonie ; puiſque c'eſt lui qui a introduit dans la proſe latine, ce nombre, cette mélodie cadencée, qui a tous les charmes du vers, ſans en avoir la contrainte. Nous n'examinerons que les premieres lignes de ſon *Orateur*. Souvenons-nous que le principe qu'il s'agit de vérifier eſt, que les Latins plaçoient les mots ſuivant le degré d'intérêt qu'il y avoit dans les choſes que ces mots exprimoient, & qu'ils ne dérangeoient cet

(*a*) Il en eſt de même de ces deux vers qu'on m'a oppoſé dans le Journal des Savans du mois d'Avril 1764.

Qui legitis flores & humi naſcentia fraga,
Frigidus, ô pueri, fugite hinc, latet anguis in herba.

On a dit que *anguis* étoit le mot eſſentiel du ſecond vers, & non *frigidus* : je crois qu'on s'eſt trompé : *frigidus* ici ſignifie *mortel*, *letifer*. On peut voir le Tréſor de Rob. Et. Edit. de Geſner. Ainſi, c'eſt le mot *frigidus* qui renferme toute l'idée du danger. *La mort, fuyez, cachée ſous l'herbe.* Il eſt ſingulier que le critique ait pris tous les exemples qu'il m'oppoſe, dans les poëtes, chez leſquels ils peuvent prouver pour, & jamais contre le principe dont il s'agit.

ordre que pour l'harmonie. Voici la période :

Utrùm difficilius an majus eſſet, negare tibi ſæpius idem roganti, an efficere id quod rogares, diù multùmque dubitavi. Nam & negare ei quem unicè diligerem, cuique me chariſſimum eſſe ſentirem, præſertim & juſta petenti & præclara cupienti, durum admodùm mihi videbatur. Et ſuſcipere tantam rem quantam non modò facultate conſequi difficile eſſet, ſed etiam cognatione complecti, vix arbitrabar eſſe ejus qui vereretur reprehenſionem doctorum atque prudentium.

Voilà un morceau plein d'harmonie ; on en conviendra. Il s'agit d'en faire la diſſection ſuivant notre principe.

Cicéron propoſe une queſtion, le premier mot l'annonce, *utrùm*. Enſuite viennent les qualités qui, dans les deux objets, renferment le nœud : c'eſt la difficulté & la grandeur : *difficilius an majus*. Si la phraſe n'étoit ni périodique, ni comparative, elle ſe réduiroit à ceci : *Hoc difficile & magnum eſt.*

On n'a point encore marqué les deux objets : l'eſprit les demande ; c'eſt *negare*, & *efficere*. C'eſt pourquoi les deux verbes ſont chacun à la tête de la phraſe

incidente, où ils ſe trouvent. Arrive enſuite le verbe accompagné de ſes adverbes, *diù multùmque dubitavi.* Il devoit être le dernier, parce que la phraſe n'étant pas pour lui, mais étant lui, ſeulement pour la phraſe, les premieres attentions ne lui étoient pas dues : *Lequel eſt plus difficile ceci, ou cela : je doute.* Continuons :

Nam negare ei.... voilà le verbe, qui étant mot principal, ſe remontre le premier : *ei*, quoique régime, ne vient qu'après, avec ſon cortége, *quem unicè.... cui me.... juſta petenti* ; & toutes ces parties régiſſantes ou régies, miſes en maſſe, faiſant l'objet intéreſſant, ſont placées avant le verbe : *durum admodùm videbatur. Negare* eſt dans cette phraſe, comme un ſubſtantif, & les phraſes incidentes qui y tiennent en ſont comme l'adjectif. *Un refus tel*, ou *en telles circonſtances ou à telle perſonne, eſt dur.* La ſuite prouve que cet arrangement n'eſt pas du haſard :

Et ſuſcipere tantam rem, quantam non modò facultate conſequi difficile eſſet, ſed etiam cogitatione complecti, vix arbitrabar eſſe ejus qui vereretur reprehenſionem doctorum atque prudentium. C'eſt toujours

l'action, principal objet, qui eſt au commencement, *ſuſcipere*; le régime du verbe *tantam rem*, avec ſon modificatif qui s'étend juſqu'à *complecti*, ne vient qu'après. Les idées néceſſaires, ſoit au grammatical, ſoit au métaphyſique de la phraſe ſe préſentant à la fin, s'arrangent au gré de l'oreille, parce qu'elles ſont les moins intéreſſantes pour l'orateur: *vix arbitrabar eſſe ejus qui vereretur reprehenſionem doctorum atque prudentium*: C'eſt ici qu'on doit obſerver le dérangement des idées. Si l'orateur eût ſuivi l'ordre d'intérêt, peut-être eut-il rejetté *vereretur* à la fin de la phraſe; mais il a eu trois raiſons, pour en uſer autrement: la premiere, que *videbatur*, qui eſt tout-à-fait ſemblable à *vereretur*, termine la phraſe précédente: la ſeconde, que, dans cette phraſe, de quatre mots qu'elle renferme, mots déja longs en eux-mêmes, il y en a trois qui finiſſent par un ſpondée, *vereretur*, *reprehenſionem*, *doctorum*; il n'y a que *prudentium* qui finiſſe par un iambe. Si on eût mis un autre mot, que ce dernier, la chute auroit été lâche plutôt qu'harmonieuſe. Enfin la troiſieme raiſon eſt que l'eſprit qui aime la variété & l'exercice, n'eſt pas fâché qu'on lui préſente quel-

quefois les choſes à contreſens. Cette nouveauté lui plaît, & le réveille : & plus on a ſongé à plaire en écrivant, plus on a uſé de ces renverſemens : c'eſt pour cela qu'on les a prodigués dans la Poéſie, & ſurtout dans la Poéſie d'appareil, où l'envie de plaire a droit de ſe montrer ! ce qui néanmoins n'empêche pas qu'on ait toujours pu reconnoître la marche des langues qui ont aſſez de flexibilité pour ſuivre la nature.

On peut reconnoître par cet exemple de quelle eſpece ſont les idées qui peuvent être dérangées par l'harmonie. Ce ne ſont que celles qui arrivent les dernieres, & qui ſont moins néceſſaires à la période conſidérée comme oratoire que comme phraſe grammaticale. L'oreille, l'eſprit, le cœur, influant de concert dans tout diſcours ; l'oreille s'occupe de l'harmonie & des nombres ; l'eſprit, du ſens & de la penſée, le cœur, de l'intérêt de celui qui parle ou de ceux à qui on parle. L'eſprit n'a pour objet que d'achever & de terminer ſa penſée, ce qui ſe fait le plus ſouvent par le verbe. Auſſi quand la penſée & la phraſe ſont terminées, l'eſprit s'arrête & ſe repoſe : *ibi ſedes orationis.* L'oreille de même

s'arrête néceſſairement aux repos de l'eſprit : c'eſt-là qu'elle juge à loiſir les ſons qui viennent de la frapper. C'eſt pour cette raiſon que l'art d'accord avec la nature, a voulu que les finales fuſſent compoſées de ſons plus agréables, & plus choiſis que dans le reſte de la période. Or pour mettre cette regle en pratique, il a fallu qu'il fût permis de déranger quelquefois l'ordre, ſoit grammatical, ſoit métaphyſique, ſoit oratoire, des derniers mots de la période, afin de la faire tomber au gré de l'oreille. *Quod ſi aſperum erit* (dit Quintilien parlant des finales) *cedat hæc ratio numeris : quod apud ſummos & Græcos & Latinos oratores fit frequentiſſimè.* Mais comme ce dérangement, s'il pouvoit nuire ſenſiblement à l'intérêt & au point de vue de celui qui parle, ſeroit condamné par le goût même & par le bon ſens, qui eſt le pere du goût, il s'enſuit que les idées que l'harmonie peut déplacer, doivent être les moins importantes quant à l'intérêt; & par une ſeconde conſéquence, que les idées qui arrivent les dernieres dans le diſcours oratoire ſont les moins importantes quant à l'intérêt, quoiqu'elles puiſſent l'être plus que les

autres, quant au ſens métaphyſique, ou au régime grammatical. Il n'y a point d'exemple chez les Latins auquel cette obſervation ne puiſſe s'appliquer : ils ſont tous dans le cas de la finale que nous venons d'analyſer, ou de celle que nous avons cité ci-deſſus, *pag.* 23.

CHAPITRE IV.

Que c'eſt de l'arrangement des mots, ſelon l'ordre de la nature, que réſulte en partie la vérité, la clarté, la force, en un mot, la naïveté du Diſcours.

LA naïveté renferme la vérité, la juſteſſe, la clarté : elle produit la chaleur, l'énergie, le moëlleux ; elle contient toutes les beautés, & couvre preſque tous les défauts : c'eſt par elle que l'oraiſon perſuade & convainc en même tems ; qu'elle fait voir les objets, comme s'ils étoient vivans & animés, & qu'elle nous y attache par des nœuds inviſibles : en un mot, c'eſt la naïveté qui fait la force auſſi bien que les graces. Il s'agit de faire voir dans ce Chapitre, qu'elle dépend principalement de l'arrangement des mots.

Il ne faut point que les différens emplois qu'on fait du terme de naïveté nous cauſent ici la moindre inquiétude. Il y a bien de la différence entre *la naïveté* & *une naïveté*.

Ce qu'on appelle *une naïveté* eſt une penſée, un trait, un ſentiment qui nous échappe malgré nous, & qui peut quelquefois nous faire tort à nous-mêmes. C'eſt l'expreſſion de la légereté, de la vivacité, de l'ignorance, de l'imprudence, de l'imbécillité, ſouvent de tout cela à la fois. Telle eſt la réponſe de la femme à ſon mari agoniſant, qui lui déſignoit un autre mari : *Prends un tel, il te convient, crois moi. Hélas! j'y ſongeois*, répondit la femme. *La naïveté* au contraire n'eſt que le langage de la franchiſe, de la liberté, de la ſimplicité.

Dans *une naïveté*, il n'y a ni réflexion, ni travail, ni étude. Il y a de tout cela dans le diſcours naïf ; mais il n'en paroît pas plus que s'il n'y en avoit pas.

Dans *une naïveté*, la penſée, le tour, les mots, tout eſt né du ſujet, tout en eſt ſorti ſans art, ſans examen, ſans réflexion. Dans le naïf, on a examiné, cherché, choiſi ; mais on n'a pris que

ce qui étoit né du ſujet & des circonſtances.

Une naïveté ne convient qu'à un ſot, qui parle ſans être ſûr de ce qu'il dit. *La naïveté* ne peut appartenir qu'aux grands génies, aux vrais talens, aux hommes ſupérieurs, qui entendent diſtinctement la voix de la nature, & qui la rendent fidellement.

Comme cette naïveté ne conſiſte gueres que dans une nuance, & que, par conſéquent, elle doit être aſſez difficile à ſaiſir; je vais la montrer avec les nuances qui l'avoiſinent, & fixer les idées des unes & des autres par des exemples, qui ſeront frappans par l'oppoſition.

Je diſtingue quatre eſpeces de penſées dans un ouvrage de goût: les unes que j'appelle *naïves*; les autres *naturelles*; les autres *tirées*; d'autres enfin que je nomme *forcées*.

Les premieres naiſſent du ſujet, & en ſortent d'elles-mêmes: celles de la ſeconde eſpece ſont auſſi dans le ſujet; mais elles ont beſoin d'un peu d'aide pour éclore: celles de la troiſieme eſpece demandent de l'effort, elles ſont autant de l'auteur que du ſujet. Enfin celles qui

ſont *forcées* ſont ſorties malgré le ſujet, & par une eſpece de violence que l'auteur lui a faite.

Voici le diſcours que Tite-Live met dans la bouche de Mucius Scévola parlant à Porſenna, qu'il avoit voulu poignarder, afin de délivrer, par ſa mort, Rome qui étoit dans le plus grand danger. » Je ſuis Romain : Mucius eſt mon » nom : c'eſt un ennemi qui a voulu tuer » un ennemi : je n'ai pas moins de cou- » rage pour recevoir la mort que je n'en » avois pour te la donner. Il eſt d'un » Romain de faire de grandes choſes & » d'eſſuyer de grands revers «. *Romanus ſum, inquit, civis : C. Mucium vocant : hoſtis hoſtem occidere volui : nec ad mortem minùs animi eſt, quàm fuit ad necem : & facere & pati fortia Romanum eſt.*

La premiere penſée : *Je ſuis Romain, Mucius eſt mon nom*, eſt ce que j'appelle du naïf. Rien n'eſt ſi ſimple, ni en même tems ſi ſublime. » Je ne crains » point d'avouer qui je ſuis. Vous haïſ- » ſez les Romains, vous venez pour les » perdre : je ſuis un d'eux ; ſi vous en » doutez, informez-vous, je m'appelle » Mucius «.

J'ai voulu tuer mon ennemi. Celle-ci ſeroit naïve encore, ſi elle étoit en latin comme je la préſente ici en françois; mais Tite-Live y met une antitheſe: *hoſtis hoſtem occidere volui*; je ſuis un ennemi qui a voulu tuer ſon ennemi. Mucius a pu le dire ainſi, ſans doute; par conſéquent cela eſt naturel. Mais cependant on y voit un peu plus d'art que dans ce qui précede.

J'ai autant de courage pour recevoir la mort que j'en avois pour te la donner. Le ſujet aſſurément ne rejette point cette penſée. Mais qu'on ſe repréſente un brave tel que Mucius, dans un tems auſſi groſſier que celui où il vivoit, où ſelon Tite-Live même, les plus éloquens parloient par des apologues, *priſco illo & horrido modo*, outre cela un brave dans des circonſtances les plus étonnantes; croira-t-on qu'il ait pu concerter avec tant de force trois antitheſes de ſuite? *Hoſtis hoſtem: nec minùs ad mortem quàm ad necem: & facere & pati.* L'hiſtorien paroît être au moins de moitié avec le héros: cela eſt un peu tiré.

Mais que dira-t-on de la quatrieme penſée, *& facere & pati fortia Romanum eſt*: il eſt d'un Romain de faire & de

ſouffrir de grandes choſes ? Elle eſt belle, elle eſt noble, ſublime, cela eſt vrai. Mais dans la bouche de Mucius, elle a un air d'apprêt, qui tient du fanfaron. D'ailleurs c'eſt une eſpece de ſentence, une généralité qui eût été beaucoup mieux dans la bouche d'un rhéteur du tems de Pline, que dans celle d'un ſoldat du ſiecle de Brutus, où, comme le dit Saluſte, on négligeoit le ſoin de bien dire, pour ne ſonger qu'à bien faire. Que Tite-Live ne nous la donnoit-il comme de lui-même ? Que ne lui trouvoit-il quelqu'autre place ? (*a*) Car on ſent bien qu'il n'a point voulu la perdre. J'admire Tite-Live autant que qui que ce ſoit : j'admire ſa force, ſes traits ſerrés, vifs & hardis : mais j'aime bien mieux encore l'énergique naïveté de Virgile, qui, tout poëte qu'il eſt, eſt beau-

(*a*) On dit dans le Journal des Savans (Avril 1764) que cette analyſe eſt juſte & fondée en *raiſon* ; mais on ajoute *qu'en matiere de goût le ſentiment eſt plus ſûr que la réflexion.* On croit bien que le ſentiment va plus vîte que la réflexion, mais on ne croit point qu'il ſoit plus sûr qu'elle. On ne les croit même sûrs ni l'un ni l'autre que quand ils ſont d'accord. Sans doute on auroit mauvaiſe opinion d'une déciſion du ſentiment, qui ſe trouveroit contredite & réfutée par des réflexions juſtes.

coup plus ſimple & plus vrai dans les diſcours qu'il fait tenir à ſes héros. On peut en juger par ceux de Didon, d'Enée, d'Evandre, de Turnus. Je ne citerai que celui de Niſus, lorſqu'il voit ſon ami Euryale entre les mains des Rutules qui vont le percer :

Me me, (adſum qui feci) in me convertite ferrum,
O Rutuli: mea fraus omnis, nihil iſte, nec auſus,
Nec potuit; cœlum hoc & conſcia ſidera teſtor.
Tantùm infelicem nimiùm dilexit amicum.

» C'eſt moi; moi, me voici : c'eſt moi » qu'il faut percer, Rutules ! c'eſt moi » qui ai fait tout le mal. Celui-là n'auroit » oſé, il ne l'auroit pu. J'en atteſte le » ciel que vous voyez, & les aſtres qui » le ſavent. Hélas ! tout ſon crime eſt » d'avoir trop aimé ſon malheureux » ami ». Voilà tout le diſcours de Niſus. Il eſt naïf depuis un bout juſqu'à l'autre : c'eſt l'expreſſion pure du ſentiment. Il voit ſon ami près d'être égorgé; il veut attirer le coup ſur lui-même : c'eſt pour cela qu'il répete tant de fois, *c'eſt moi, me voici.* Il apoſtrophe les Rutules, pour attirer davantage leur attention. Il ſe charge de tout le crime : *c'eſt moi.* Il prouve, en un ſeul mot, que ſon

n'a rien fait : ſa preuve eſt, qu'il n'a pu rien faire. Il jure par le ciel, qu'il montre par ſon geſte, *cælum hoc* ; & enfin il ſe plaint douloureuſement de l'avoir trop aimé. On ne ſonge point à Virgile, ni à ſon eſprit, ni à ſon élocution : on ne penſe qu'à Niſus, on le voit s'élancer, on entend ſes cris, on voit ſes geſtes dans ſon déſeſpoir, il n'y a rien de tiré, ni de forcé. Tout eſt non-ſeulement naturel, mais il a outre cela cette aiſance, cette ſoupleſſe, cet air de vie qui ne ſe trouve que dans la vérité, & que j'appelle la naïveté.

Il ſemble que le grand Corneille avoit en vue ces vers dans ſon Andromede, lorſque Caſſiope veut attirer ſur elle-même la colere des dieux, & la détourner de la tête de ſa fille :

.... Me voici, qui ſeule ai fait le crime ;
Me voici, juſtes dieux ! prenez votre victime :
S'il eſt quelque juſtice encore parmi vous,
C'eſt à moi ſeule, à moi qu'eſt dû votre courroux :
Punir les innocens, & laiſſer les coupables,
Inhumains, eſt-ce en être, eſt-ce en être capables ?
A moi tout le ſupplice, à moi tout le forfait :
Que faites-vous, cruels ! qu'avez-vous preſque fait ?
Andromede eſt ici votre plus rare ouvrage,
Andromede eſt ici votre plus digne image, &c.

Acte III, ſcene 2.

Qu'on jette les yeux ſur les admirables tableaux de Le Sueur ; on y trouvera encore cette naïveté dont nous parlons. On n'y verra point ces traits ſaillans, foncés, ce coloris qui avoue l'art, ces draperies déployées, dont quelques autres peintres ont chargé leurs figures. Tout y eſt ſimple, franc, ingénu ; tout y a ce caractere que l'art ne peut définir, ni les maîtres enſeigner, ni les rivaux ſe dérober les uns aux autres, mais qui enchante tous ceux qui ont de l'ame & des yeux.

Ce caractere ſe trouve dans les diſcours auſſi-bien que dans les tableaux : & quand les mots & les tours de phraſes ſont dans une main habile, ils n'y ont pas moins de flexibilité & d'énergie que les traits du peintre & ſes couleurs. On peut en juger par Homere, qui eſt naïf d'un bout à l'autre, par Virgile, par Cicéron, Catulle, & par ceux des modernes qui ont marché ſur leurs traces.

Cette obſervation n'eſt pas neuve, tout le monde l'a faite, il y a long-tems ; mais perſonne, je crois, n'a eſſayé d'expliquer en quoi conſiſte ce caractere de naïveté.

L'art des anciens eſt tout entier dans leurs ouvrages. En les examinant bien, il paroît que tout leur ſecret, par rapport à l'élocution, ſe réduit à trois points : à la briéveté des ſignes, à la maniere de les arranger, & à la façon de les lier entr'eux.

Nous avons dit ailleurs (*a*) quel eſt le mérite & l'effet de la briéveté. Nous ne parlons ici que de l'arrangement des mots.

Il réſulte de ce qui a été dit ci-deſſus (*b*) qu'il regne néceſſairement un certain ordre dans nos idées. Nous nous propoſons, lorſque nous agiſſons, un ſeul objet, qui eſt le centre de toutes les parties de l'action qui ſe fait. Nous avons dit que c'étoit cet objet qui nous occupoit par lui-même : & que s'il y avoit d'autres objets qui nous occupaſſent en même-tems, ce n'étoit que relativement à celui-là. L'idée qui repréſente cet objet principal ſe nomme comme lui ; l'idée principale ; & celles qui ne repréſentent que les objets ſubordonnés au principal objet, ſe nomment acceſſoires, &

(*a*) Tom. II. page 3. & Tom. IV. pag. 60.
(*b*) Chap. II. & III.

n'ont qu'une fonction ſubordonnée à l'idée principale, à qui elles appartiennent, & ſans laquelle elles ne ſe trouveroient point dans l'eſprit. Or nous diſons que la juſteſſe, la vérité, la force, en un mot, la naïveté du diſcours demande que l'objet principal ſe montre à la tête, & qu'il mene tous ceux qui lui ſont ſubordonnés & chacun ſelon le degré d'importance, ou d'intérêt qu'il renferme. Que diroit-on d'un homme qui, faiſant un tableau, couvriroit le perſonnage dominant, qui l'enfonceroit, l'éclipſeroit par d'autres perſonnages ? Les peintres ne manquent jamais de placer leur héros dans le lieu le plus apparent du tableau, pour attirer ſur lui d'abord tous les yeux: enſuite ils font grouper avec lui toutes les figures ſubordonnées, de maniere que l'attention du ſpectateur partant du centre, ſe diſtribue ſucceſſivement ſur tous les autres objets qui l'environnent, par une eſpece de génération, dont le principal acteur eſt la tige, & qui occaſionne une pareille génération d'idées dans l'eſprit de ceux qui regardent : voilà la regle de tous ceux qui parlent pour perſuader & pour convaincre. Elle eſt certainement la même dans le peintre &

dans l'orateur. Quand le citoyen voit ſa vie attaquée, ou ſa demeure en feu, arrange-t-il une période ? dit-il, *je vous prie, Meſſieurs, de vouloir me tirer du danger où je ſuis de perdre la vie, ou ma maiſon ?* Il ne charge point ſa langue de toutes ces idées vaines qui ne ſont rien à ſon but. C'eſt la nature même qui crie *au feu, au meurtre* ; tout eſt dit dans ce ſeul mot. Les idées acceſſoires viendront d'elles-mêmes, ou ne viendront point, ſi on veut.

Cet arrangement eſt un exemple bien clair de ce que la nature exige dans les diſcours oratoires. Elle n'y parle pas auſſi vivement, il eſt vrai, parce que le beſoin eſt moins preſſant. Mais, quand l'orateur ſait la faire parler, c'eſt toujours dans cet ordre qu'elle s'exprime. Ecoutons Fléchier dans une proſopopée où il fait parler une princeſſe mourante : *La lumiere de mes yeux s'éteint : un nuage ſans fin s'éleve entre le monde & moi. Je meurs, & je m'échappe inſenſiblement à moi-même. Triſte moment ! terme fatal de ma languiſſante jeuneſſe !*

L'analyſe de cette période ſera moins ſenſible que celle du citoyen qui crie au feu ; cependant quand elle ſera faite,

elle repréſentera nettement le même principe.

C'eſt une perſonne mourante qui parle. Tous ſes mots, s'ils ſont arrangés, le ſont d'eux-mêmes; & par conſéquent ils doivent tous être placés ſelon l'ordre des penſées & des ſentimens qu'ils expriment. Ils ont été ſi heureuſement choiſis par l'orateur, que malgré la peine que notre langue a quelquefois à ſe prêter à l'ordre naturel des penſées, elle ne s'eſt point montrée rebelle dans cette occaſion.

L'ordre naturel eſt que l'objet important ſoit en tête : *La lumiere de mes yeux.... un nuage ſans fin....* C'eſt ſur ces objets que la princeſſe mourante a l'attention fixée, & ſur leſquels, par conſéquent, elle veut que ceux à qui elle parle fixent la leur. C'eſt pour ces objets que ſont faites les deux phraſes. Les verbes qui arrivent après eux ne ſont que des modificatifs qui achevent le ſens, la penſée, & qui la forment quant au métaphyſique & au grammatical; mais ils ne ſont point l'objet qui frappe l'imagination de la perſonne qui parle : *La lumiere de mes yeux.... s'éteint. Un nuage ſans fin.... s'éleve.*

Il en eſt de même de ces deux autres membres : *Je meurs : je m'échappe inſenſiblement à moi-même.* Ici l'objet important eſt dans le verbe même : c'eſt l'action même qui ſe fait, que la princeſſe veut préſenter, *je meurs*, *je m'échappe* : & le reſte de la phraſe n'eſt que pour en exprimer la maniere. Enfin dans les deux exclamations, *Triſte moment ! terme fatal de ma languiſſante jeuneſſe !* la perſonne qui parle n'a pas cru néceſſaire d'y ajouter un verbe, parce que l'objet préſenté s'explique aſſez par lui-même, & que, portant en ſoi plus de chaleur que de lumiere, il avoit moins beſoin de beaucoup de mots que du tour.

Mais comme dans des matieres telles que celles-ci, ce n'eſt point aſſez de montrer l'exemple du bon, & qu'il faut mettre encore tout à côté l'exemple du contraire, afin de faire ſortir plus vivement les différences ; prenons les mêmes penſées : *La mort éteint la lumiere de mes yeux : elle éleve entre le monde & moi un nuage ſans fin ; j'ai rempli ma carriere. Une force inconnue me ravit à moi-même. Que ce moment eſt triſte ! voilà donc quel eſt le terme d'une jeuneſſe paſſée dans la langueur !* Un orateur ordinaire n'auroit

elle repréſentera nettement le même principe.

C'eſt une perſonne mourante qui parle. Tous ſes mots, s'ils ſont arrangés, le ſont d'eux-mêmes; & par conſéquent ils doivent tous être placés ſelon l'ordre des penſées & des ſentimens qu'ils expriment. Ils ont été ſi heureuſement choiſis par l'orateur, que malgré la peine que notre langue a quelquefois à ſe prêter à l'ordre naturel des penſées, elle ne s'eſt point montrée rebelle dans cette occaſion.

L'ordre naturel eſt que l'objet important ſoit en tête : *La lumiere de mes yeux.... un nuage ſans fin....* C'eſt ſur ces objets que la princeſſe mourante a l'attention fixée, & ſur leſquels, par conſéquent, elle veut que ceux à qui elle parle fixent la leur. C'eſt pour ces objets que ſont faites les deux phraſes. Les verbes qui arrivent après eux ne ſont que des modificatifs qui achevent le ſens, la penſée, & qui la forment quant au métaphyſique & au grammatical; mais ils ne ſont point l'objet qui frappe l'imagination de la perſonne qui parle : *La lumiere de mes yeux.... s'éteint. Un nuage ſans fin.... s'éleve.*

Il

Il en eſt de même de ces deux autres membres : *Je meurs : je m'échappe inſenſiblement à moi-même.* Ici l'objet important eſt dans le verbe même : c'eſt l'action même qui ſe fait, que la princeſſe veut préſenter, *je meurs*, *je m'échappe* : & le reſte de la phraſe n'eſt que pour en exprimer la maniere. Enfin dans les deux exclamations, *Triſte moment ! terme fatal de ma languiſſante jeuneſſe !* la perſonne qui parle n'a pas cru néceſſaire d'y ajouter un verbe, parce que l'objet préſenté s'explique aſſez par lui-même, & que, portant en ſoi plus de chaleur que de lumiere, il avoit moins beſoin de beaucoup de mots que du tour.

Mais comme dans des matieres telles que celles-ci, ce n'eſt point aſſez de montrer l'exemple du bon, & qu'il faut mettre encore tout à côté l'exemple du contraire, afin de faire ſortir plus vivement les différences ; prenons les mêmes penſées : *La mort éteint la lumiere de mes yeux : elle éleve entre le monde & moi un nuage ſans fin ; j'ai rempli ma carriere. Une force inconnue me ravit à moi-même. Que ce moment eſt triſte ! voilà donc quel eſt le terme d'une jeuneſſe paſſée dans la langueur !* Un orateur ordinaire n'auroit

point été mécontent de cette expreſſion : elle eſt naturelle, aiſée, riche. Mais qu'on reliſe la premiere, on en ſentira la différence ; & ſi on y regarde de près, on verra qu'elle vient de ce que dans cette derniere maniere, les ſignes y ſont diſpoſés plutôt ſelon le beſoin de la langue, que ſelon les loix de la nature ; & que dans la premiere, la nature ſeule ſemble avoir réglé les rangs (*a*).

Si la nature a ſes loix pour l'arrangement des mots entr'eux, elle a les mêmes loix pour celui des membres dans une période & des périodes dans le diſcours. On peut dans cette matiere conclure du petit au grand, & du grand au petit. La naïveté ſe trouve auſſi-bien dans une diviſion que dans une interjection. On ſent bien quand une diviſion n'eſt que naturelle : & on lui donne un autre nom, on l'appelle *heureuſe*, quand elle eſt naïve, c'eſt-à-dire, qu'elle paroît ſortie tout d'un coup d'un ſujet, plutôt que trouvée dans la méditation.

La naïveté qui demande un certain arrangement des mots conforme aux

(*a*) Nous avons cité aſſez d'exemples latins ci-deſſus, pag. 16 & ſuiv.

vues de celui qui parle, veut encore que ces ſignes ſoient liés naturellement.

Elle veut d'abord que l'objet qui s'eſt une fois montré comme régnant, paroiſſe toujours tel, tant qu'il eſt queſtion de lui : *Servetur ad imum qualis ab incœpto proceſſerit.* Quelquefois un écrivain croit uſer d'adreſſe en ſubſtituant habilement un autre objet. Mais dès que ce n'eſt plus véritablement le même, l'eſprit du lecteur ſe trouve comme en défaut ; le chemin qu'il ſuivoit le quitte ; il demeure plus ou moins étonné, ſelon que l'écart eſt grand. Par exemple, quelqu'un, après avoir dit que *le Goût ne ſe borne point à une ſimple connoiſſance des ouvrages d'eſprit ; & que s'il ſe bornoit à cela, on ne devroit pas employer toute la jeuneſſe à l'étude des Lettres* ; il ajoute tout de ſuite : *Ceux qui les ont bien connues, en ont penſé bien différemment. Ils les ont regardées, &....* Dans les premieres phraſes il s'agiſſoit *du Goût*, & c'eſt le ſujet qu'on traite. Dans les deux dernieres il s'agit des *Lettres* : l'eſprit eſt emporté malgré lui vers un autre objet, dans le tems qu'il étoit livré tout entier au premier qu'on lui avoit préſenté.

La nature veut donc que toutes les

parties d'un diſcours, grandes & petites, ſoient unies comme le ſont celles d'un tout naturel : c'eſt la vraie liaiſon, & preſque la ſeule qu'il y ait. On en voit l'exemple dans un arbre : fruit, fleurs, feuilles, branches, tige, tout eſt un. Il y a de même une tige directe pour les idées & pour les mots. C'eſt là que ſont tous les avantages & tous les droits de la nature. Tout ce qui n'eſt que collatéral, ou qui ne tient que par inſertion artificielle, eſt étranger dans le diſcours, & il y eſt traité comme tel par ceux qui ſavent en juger.

C'eſt ce qui rend ſi difficile la pratique des tranſitions à ceux qui ne ſont pas aſſez maîtres de leur ſujet, qui ne l'ont pas aſſez approfondi, pour en connoître toutes les parties & toutes les articulations. Ils veulent mener la matiere, parce qu'ils ne peuvent la ſuivre : & faute d'avoir reconnu & ſaiſi une partie intermédiaire qui ſervoit de liaiſon, ils font aboutir les unes aux autres des parties qui ne ſont point taillées pour ſe joindre. De-là les tranſitions artificielles, les tours gauches, employés pour couvrir un vuide, pour enduire une cicatrice, & tromper ceux qui jugent de la ſoli-

dité de l'édifice par le plâtre dont il eſt revêtu.

On ne verra point de ces tours d'adreſſe, ſi j'oſe m'exprimer ainſi, dans les ouvrages de nos célebres écrivains. Le ſujet s'y développe de lui-même, & s'explique franchement. Tout ſe ſuit : & quand ils ont dit ſur un chef tout ce qu'il y avoit à dire, ils paſſent à un autre ſimplement, & avec un air de bonne-foi, beaucoup plus touchant que ces ſubtilités, qui marquent la petiteſſe de l'eſprit, ou la trop grande oiſiveté de l'auteur.

La naïveté comprend la chaleur, l'énergie, la vivacité, comme des branches de ſous-diviſion. Dès que les penſées ſont rendues en peu de mots, & dans l'ordre qu'il convient, elles ont ce feu, cette lumiere victorieuſe qui éclaire & embraſe en même-tems. Elles ont cette force que les rhéteurs comparent au javelot lancé dans un ſens direct, cette rapidité qui emporte celui qui écoute. En un mot, elles ont ces expreſſions & ces tours uniques qui font la perfection de l'éloquence. Si les mots ſurabondent, ou qu'ils ſoient arrangés autrement que les idées, il y a ce qu'on appelle le froid, le lâche, le languiſſant.

CHAPITRE V.

Où l'on examine la penſée de Denys d'Halicarnaſſe, ſur le principe concernant l'arrangement naturel des mots.

DENYS D'HALICARNASSE, qui a écrit un excellent Traité *de l'arrangement des mots*, ayant dû faire des recherches, ſur les principes qui peuvent ſervir de regle en cette partie, il nous dit « qu'il en a fait ; qu'il a feuilleté tous » les Auteurs anciens & en particulier » les Stoïciens, qui ont beaucoup écrit » ſur la nature & les regles du langage : » mais il avoue qu'il n'a rien trouvé nulle » part ſur l'arrangement des mots, relative-» ment à la perfection de l'éloquen-» ce. J'ai enſuite, dit-il, réfléchi en moi-» même, & j'ai cherché ſi la nature ne » nous auroit pas donné quelque principe » ſur cet objet : car en tout genre, c'eſt » la nature qui ſert de baſe, & qui four-» nit les vrais principes, *lorſqu'il y en a.* » Je ſaiſis d'abord quelques vues, qui » m'avoient paru aſſez heureuſes ; mais » bientôt il fallut les abandonner, parce » qu'elles ne menoient point au but. Je

» vais en rendre compte au lecteur, pour » lui faire voir que ce n'eſt point ſans » raiſon que j'y ai renoncé ».

Je me contente d'obſerver ici que Denys d'Halicarnaſſe avoit ſenti qu'il devoit y avoir dans la nature une raiſon pour placer les mots d'une façon plutôt que d'une autre. Il étoit ſur la voie : il ne ſe fait rien de conſidérable & conſtamment reconnu bon dans les arts qui n'ait ſa raiſon dans la nature. Mais ſa prévention en faveur des rapports métaphyſiques, l'empêcha de reconnoître ce qu'il avoit trouvé. Je continue de traduire.

» Il m'avoit donc paru que la nature » étoit un guide qu'il falloit ſuivre en fait » de conſtruction oratoire : & d'abord » que les noms devoient précéder les » verbes ; parce que le nom exprimant » la choſe, & le verbe ce qui ſe fait de » la choſe, il eſt dans l'ordre de la nature, » que l'idée de la choſe ſoit avant l'idée » de la modification de la choſe ; ainſi » Homere a dit :

» *Virum mihi cane, Muſa, verſutum.*
» *Iram cane, Dea.*
» *Sol exiliit undam linquens.*

» Dans ces trois exemples, les noms

» ſont avant les verbes. Mais ce principe » n'eſt pas juſte, parce qu'il ne s'étend » pas à tout, & qu'on trouve dans les » poëtes une infinité d'exemples du con- » traire :

» *Audi me, Ægiochi Jovis filia, Pallas.*
» *Dicite jam, Muſæ.*

» Ici les verbes ſont avant les noms, » & la conſtruction n'en eſt pas moins » agréable.

» J'avois cru que les verbes devoient » précéder les adverbes, parce que l'or- » dre de la nature ſemble demander que » ce qui agit ou reçoit l'action, paſſe » avant la maniere d'agir ou de rece- » voir l'action, laquelle maniere s'ex- » prime par les adverbes. Il y en a des » exemples :

» *Ferit magnâ vi.*
» *Cecidit retrò.*

» Dans ces exemples, l'adverbe eſt » après le verbe. Mais il y a dans le mê- » me poëte des exemples d'un arrange- » ment tout différent :

» *Racematim volitant.*
» *Hodiè virum ad lucem partuum Dea Lucina educet.*

» Je croyois encore qu'il falloit ſuivre

» dans l'expoſition l'ordre du tems où
» chaque partie d'une action s'eſt faite :

» *Retrò flexerunt cervicem, & jugulârunt, & excoriarunt.*
» *Stridit arcus, nervus magnùm inſonuit, exiliit ſagitta.*

» Très-bien, dira-t-on. Mais il y a beau-
» coup de vers où l'on ſuit un ordre tout
» différent, ſans que la diction en ait
» moins de grace :

» *Percuſſit manibus ſublatis ſtipite querno.*

» Il faut lever le bras avant que de frap-
» per : ici on frappe avant que d'avoir
» levé le bras :

» *Percuſſit propè aſtans.*

» Il falloit être à portée avant que
» de frapper.

» Je voulois encore que les ſubſtan-
» tifs fuſſent avant les adjectifs, les
» noms appellatifs avant les ſubſtantifs
» & les pronoms, les tems préſens avant
» les autres tems ; les modes indicatifs
» avant les modes indéterminés ; mais
» toutes ces regles ſe ſont trouvées con-
» tredites par la pratique : c'eſt pour-
» quoi j'y ai renoncé : & ſi j'en parle
» aujourd'hui, c'eſt moins pour me
» faire un mérite de mes recherches,
» que pour mettre en garde ceux qui
» pourroient ſe laiſſer ſéduire par quel-

» que apparence de vérité, ou par l'au-
» torité de quelques-uns de ceux qui ont
» écrit ſur cette matiere. »

Je dois dire en paſſant qu'il eſt ſingulier qu'un eſprit auſſi judicieux que Denys d'Halicarnaſſe, ait pris, dans un cas tel que celui-ci, ſes exemples dans un poëte, à qui la contrainte du vers peut quelquefois preſcrire un autre arrangement des mots que celui de la nature. Il convient qu'on avoit écrit ſur cette matiere, ſinon avant lui, du moins de ſon tems. On avoit même trouvé quelque lueur de vraiſemblance dans ces principes qu'on vouloit fonder ſur la nature, malgré la réſiſtance de quelques exemples. Il y avoit même des autorités capables de ſéduire ceux qui n'auroient pas été ſur leurs gardes. Mais achevons.

» Je reviens donc à mon objet : & je
» dis que les Anciens, poëtes, hiſto-
» riens, philoſophes, orateurs, ont
» donné la plus grande attention à cette
» partie de l'élocution. Ils ne plaçoient
» point au haſard ni les mots, ni les
» membres, ni les périodes. Ils avoient
» un certain art des regles dont je vais
» tâcher de donner au moins les plus
» néceſſaires ».

Je ne traduirai point la ſection VI, où ſont renfermées ces prétendues regles, qui ne ſont rien moins que ſuffiſantes pour rendre raiſon de la poſition des mots, & de celle des périodes & de leurs membres. Ce ſera aſſez de dire que l'Auteur les réduit toutes au ſeul inſtinct de l'oreille, & qu'il ne conſidere les mots que comme le bois, les pierres & les autres matériaux qui entrent dans la bâtiſſe d'une maiſon : matériaux qu'il faut appareiller, tailler, alonger, raccourcir pour la conſtruction de l'édifice. Il ſemble même que c'eſt cette comparaiſon qui l'a ébloui, & empêché de voir que les mots ſont non-ſeulement le corps & le matériel du diſcours, comme les pierres le ſont d'une maiſon ; mais qu'ils contiennent l'ame, je veux dire, les paſſions de celui qui parle ; & que ſi nos paſſions ne peuvent être indifférentes à l'arrangement de nos idées, elles ne peuvent pas l'être à l'arrangement des mots qui expriment nos idées. Denys d'Halicarnaſſe convient lui-même de cette derniere vérité. Il dit dans la ſection XV, « que nous n'employons point » la même conſtruction dans la colere & » dans la joie ; quand nous ſommes abat-

» tus par la douleur, ou ſaiſis par la » crainte ; qu'autre eſt la conſtruction » dans le ſang froid, autre dans la paſ- » ſion ». Il ajoute, qu'on doit étudier les geſtes de ceux qui parlent ou qui racontent avec intérêt, & qu'on doit imiter dans l'arrangement des mots l'ordre & l'arrangement des geſtes. Ainſi parle Denys d'Halicarnaſſe. Et ce qui eſt ſingulier, expliquant dans le même inſtant les vers d'Homere, il ſe contente de nous y faire remarquer les beautés harmoniques & muſicales qui peignent l'effort de Syſyphe, c'eſt-à-dire, celles qui étoient le moins de ſon ſujet, & il ne dit pas un mot de l'effet infiniment plus pittoreſque de la conſtruction ou de l'arrangement des idées.

Il ſavoit pourtant que les mots peuvent être conſidérés comme ſons, ou comme ſignes de nos idées & de nos ſentimens. Comme ſons, il n'eſt pas douteux qu'ils ne ſoient ſuſceptibles d'un arrangement muſical, dont l'oreille ſeule peut être juge ; mais comme ſignes, ſoit de nos idées, ſoit de nos ſentimens, pouvoit-il douter qu'ils ne le fuſſent d'un arrangement oratoire, qui rende l'idée plus ou moins frappante, & le ſentiment

plus ou moins vif? L'oreille, l'eſprit & le cœur doivent donc influer, & influent réellement, quelquefois enſemble, quelquefois ſéparément, ſur l'arrangement des mots. Il auroit donc fallu chercher la raiſon de cet arrangement, tantôt dans la marche des idées, tantôt dans celle des paſſions, & tantôt dans la ſenſibilité de l'oreille; & ne pas ſe borner à une de ces cauſes excluſivement aux autres; cela paroît évident. J'oſe dire que ſi Denys d'Halicarnaſſe eût ſuivi ce ſyſteme & recouru ſucceſſivement à l'une de ces trois cauſes, il y eût trouvé toutes les regles, dont il ſentoit l'exiſtence & la néceſſité, & expliqué parfaitement tous les exemples qui lui ont réſiſté. Il ſemble que peu de mots ſuffit, après tout ce qui a été dit ci-devant ſur cette matiere.

SECONDE SECTION.

De l'Arrangement naturel des mots par rapport à l'oreille.

L'OREILLE a trois points à juger dans l'élocution oratoire : 1°. Les ſons qu'on lui préſente comme une ſuite, ou un courant d'impreſſions qu'elle reçoit. 2°. Les interruptions qu'on met dans cette ſuite, comme des points de repos, dont elle peut avoir beſoin auſſi-bien que l'organe de celui qui parle. 3°. L'accord de ces ſons, & de ces repos avec l'idée exprimée, & le ſujet traité : trois choſes que nous déſignerons par trois mots qui ſont, *la Mélodie*, *le Nombre*, *& l'Harmonie oratoire*.

CHAPITRE I.

Du choix & de la ſuite des ſons, ou de la Mélodie oratoire.

LEs anciens Rhéteurs ſont entrés ſur cette matiere dans les plus petits détails. Ils ont été juſqu'à compter les lettres, les ſyllabes, meſurer les ſons, & calculer le tems qu'ils mettoient à les prononcer. Il falloit bien qu'ils euſſent leurs raiſons pour en uſer ainſi, & qu'ils s'imaginaſſent que ces attentions, portées ſi loin, pouvoient contribuer à rendre leur éloquence plus parfaite.

Nous, au contraire, nous regardons ces ſoins comme des petiteſſes indignes du génie. Perſuadés en général, que le ſtyle, pour être bon, doit couler de ſource, nous croyons que ſi on le gêne trop par les regles, il perd la plus grande partie de ſes graces; comme ſi ce n'étoient pas ces regles mêmes, quand une fois on a pris l'habitude de les obſerver, qui contribuent le plus à donner à l'élocution cette aiſance, cette liberté que nous y demandons. Ce ſont elles qui nous apprennent à concilier les ſons, à

les joindre entr'eux d'une maniere intime ; qui nous montrent les moyens de ſoutenir l'attention de l'auditeur, de le ſoulager, de le ſéduire ; en un mot, ce ſont elles qui ouvrent l'ame à la perſuaſion, & qui font une grande partie de la différence qu'il y a entre les bons & les médiocres écrivains.

Je ſais bien que nos plus célebres orateurs & nos grands poëtes n'ont point connu cette proſodie artificielle, que les Grecs & les Latins avoient dans leurs langues. Mais ce ſeroit, je crois, mal raiſonner, que de conclure de-là qu'ils n'en ont nullement obſervé les loix. Si Balzac, ni Corneille, ni Peliſſon, ni Malherbe, ni Fléchier, ni Bourdaloue n'ont pas eu de maîtres pour le nombre & pour l'harmonie, comme les derniers écrivains grecs ou latins, ils en ont au moins, comme Hérodote & Thucydide, comme tous ceux des Anciens qui ont écrit, avant que cette partie de l'art oratoire fût rédigée.

La nature agit dans les hommes excellens. Quand on leur refuſe le ſecours de la doctrine & de l'art, elle les met en état de s'en paſſer, & les porte elle-même dans une ſphere, où, ſans avoir

connu les regles, ils en deviennent les modeles. C'eſt aux obſervateurs à les tirer de leurs ouvrages, & à les préſenter aux autres pour leur ſervir de lumiere ou d'appui.

Il ſeroit à ſouhaiter que pluſieurs de nos ſavans qui ont étudié ſi profondément ce qui regarde la mélodie & le rythme des langues anciennes, euſſent employé une partie de leurs lumieres, & de leurs momens à faire ces mêmes obſervations ſur la nôtre, & qu'ils l'euſſent fait ſans préjugés (*a*). Ils nous au-

(*a*) Iſaac Voſſius en a fait dans ſon traité du *Chant des poëmes & des forces du rythme.* Mais ſon admiration pour les Grecs & les Latins l'a emporté trop loin. Il prétend qu'il n'y a ni chant ni rythme dans les langues modernes, & cela par la raiſon qu'il n'y a point de pieds réglés. On convient que ces pieds donnoient un grand avantage aux anciens dans leurs vers lyriques; parce que toutes les ſtrophes ayant les mêmes meſures ſyllabiques, les tenues de chaque ſon pouvoient ſe porter de ſtrophes en ſtrophes ſur chaque ſyllabe avec la même juſteſſe; au lieu que chez nous il ſe trouve quelquefois une ſyllabe breve dans une ſtrophe au même endroit où il y en a une longue dans une autre ſtrophe: ce qui trouble le chant de la muſique. Cependant il ne faut pas croire que cet inconvénient ſoit chez nous ſans remede. Le goût répare le défaut de la langue, & tranſporte au jugement de l'oreille, une partie de la tenue des tons ſur les ſyllabes voiſines, dont quelqu'une ſe trouve toujours plus longue que celle qui eſt trop breve. Au reſte cet inconvénient n'a lieu que dans la poéſie lyrique diſtribuée en ſtrophes; car dans l'autre, comme il y a

roient montré combien il y a de choſes dans cette matiere, qui nous ſont communes avec les Anciens. Car dès que la nature a donné aux Grecs, aux Latins & aux François les mêmes organes de ſenſibilité & de plaiſir ; s'il y a dans la langue des Grecs & des Latins quelque agrément fondé dans la nature, cet agrément doit ſe retrouver dans la nôtre, ſinon au même degré, à cauſe du génie particulier de la langue, & du caractere national de ceux qui la parlent, au moins de la même eſpece, puiſque nous ſommes des hommes auſſi-bien qu'eux : cela

néceſſairement des longues & des breves, c'eſt au muſicien à régler ſon chant ſur les mots : il peut le faire avec autant de juſteſſe que s'il y avoit des pieds fixés : cela n'a pas beſoin de preuves. Quant au rythme, en prenant la définition même qu'en donne Voſſius, il eſt certain que nous l'avons auſſi-bien que les anciens. Le rythme, dit-il, eſt un mouvement partagé par eſpeces ſymétriques. Or dans notre poéſie, nous avons dans le vers héroïque, par exemple, les pieds de deux tems, qui répondent aux metres de l'héroïque des Latins, les hémiſtiches qui répondent à leurs céſures, & les rimes qui tiennent lieu de leurs finales ſymétriques de quantité. Nous avons donc à-peu-près les mêmes rythmes que les anciens. Tout ce qui nous manque eſt le metre ; mais un verſificateur qui a l'oreille exercée par la lecture des modeles de l'antiquité, trouve le moyen d'en faire paſſer l'effet dans ſes vers, au moins juſqu'à un certain point. D'ailleurs ce défaut n'empêche pas le rythme ; il ne peut nuire qu'à la variété du chant. *Voyez le I. Traité*, pag. 171.

peut être regardé comme un principe (*a*).

Ainſi quelque peu déliés qu'il plaiſe à certains auteurs de ſuppoſer nos organes, en comparaiſon de ceux des Grecs & des Latins, ils ne peuvent diſconvenir au moins que nos oreilles ne ſoient ſenſibles juſqu'à un certain point ; or ce ſera ce point qui ſera pour nous la meſure & la regle de l'harmonie par rapport à notre langue.

Nous comptons vingt-quatre lettres dans notre alphabet, *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *h*, *i*, *k*, *l*, *m*, *n*, *o*, *p*, *q*, *r*, *s*, *t*, *u*, *x*, *y*, *z*, qui peuvent ſe réduire à vingt-trois, parce que le *k* revient au *c*, devant *a*, *o*, *u* : ou au *q* : & qu'aujourd'hui on ſe ſert rarement du *k*.

De ces vingt-trois lettres les unes expriment un ſon ſimple, les autres un ſon compoſé ou figuré.

Les premieres s'appellent *voyelles*, parce que ce qu'elles expriment n'eſt qu'une voix, un ſon. Elles ſont au nombre de cinq, *a*, *e*, *i*, *o*, *u*.

Les autres ſe nomment *conſonnes*, parce qu'elles n'ont de ſon que par le

(a) *Iidem ſunt numeri, non modò oratorum, verùm omnium loquentium, denique etiam ſonantium omnium, quæ metiri auribus poſſumus.* Cic. Or. 68.

ſecours de quelqu'une des voyelles, dont elles figurent en même tems le ſon. Ainſi *b* figure le ſon de la voyelle *e*, & reçoit de cette voyelle le ſon qu'il a : *b* prononcé ſans voyelle n'eſt qu'un mouvement des levres, ce n'eſt pas un ſon.

Outre ces cinq voyelles, que quelques grammairiens ont appellées latines, on peut en admettre cinq françoiſes :

au, comme dans *hauteur* :
eu, comme dans *heureux* :
ou, comme dans *bouton* :
è très-ouvert, comme dans *exprès*,
e muet, comme dans *juſte*.

Ce ſont autant de ſons vraiment ſimples, qui ne ſe décompoſent point dans le chant.

On peut y en ajouter encore cinq autres, qui feront autant de voyelles ſourdes ou naſales :

an, comme dans *avance* :
en, comme dans *ſoutien* :
in, comme dans *ingrat* (*a*).
on, comme dans *raiſon* :
un, comme dans *aucun* :

Elles ſoutiennent la même épreuve du chant ſans ſe décompoſer.

(*a*) Celle-ci ne differe pas de l'*en* en françois.

Dans les voyelles on diſtingue deux choſes : le ſon, & la durée du ſon.

Le ſon eſt plein, ou maigre, plus, ou moins. Plaçant les voyelles dans cet ordre : *a*, *o*, *e*, *u*, *i*, la premiere eſt la plus maigre. Nous avons dans notre langue des *e* & des *o* de pluſieurs ſortes, les uns plus développés, les autres moins, par conſéquent ſonores, les uns plus, les autres moins.

La durée de la voyelle eſt le tems qu'on met à la prononcer. Ce tems varie dans toutes les langues, c'eſt-à-dire, que dans toutes les langues il y a des ſons qui demandent plus de tems pour être prononcés, & d'autres qui en demandent moins. Les premieres s'appellent *longues*, & les autres *breves*. Cette longueur & cette briéveté ne s'eſtiment que par comparaiſon.

Les *conſonnes* ſont de pluſieurs eſpeces. Il y en a de légeres qui ſe prononcent plus aiſément & qui ſemblent voler, *l*, *m*, *n*, *r*. Les Grecs les appelloient *ſemivoyelles*.

D'autres ſont plus fermes, plus ſolides, comme *p*, *t*, *q*, *f*, *k*, & *c*, & *g*, devant *a*, *o*, *u*.

D'autres tiennent une ſorte de mi-

lieu, & ne ſont que ces dernieres adoucies plus ou moins, *b*, *d*, *v*, *j*, & *c*, & *g*, devant *e*, *i*.

L'*s* qui eſt ſifflante a ſous elle le *c* doux, & le *z*.

Voilà les élémens communs à toutes les langues; parce que ce ſont ceux de la nature même. Les Chinois diſent *a* & *b* auſſi-bien que les François. On les a appellés élémens, parce que dans l'analyſe on a trouvé que toutes les langues viennent de là, & qu'elles s'y réduiſent comme à leurs parties primitives.

La Nature ne s'eſt pas contentée de donner aux hommes les premiers élémens du langage; elle a voulu encore leur en donner à tous les premieres combinaiſons, comme pour les mettre ſur la voie & les inviter à faire des mots. Elle leur a donné les diphthongues, qui ſont des combinaiſons de voyelles ſeulement : *ai*, *ei*, *oi*, *ieu*, *ui*, *oue*, &c.; & qui ſont à-peu-près les mêmes chez toutes les nations, à quelque modification près, que l'organe y ajoute quelquefois comme un agrément de mode, ou par une certaine influence du caractere particulier, ſoit de la langue même, ſoit de la nation qui la parle. Elle a donné enſuite les ſylla-

bes, qui ſont des combinaiſons des voyelles avec les conſonnes. D'abord elle en donna de ſimples, *ba*, *be*, &c. enſuite de plus compoſées, *ban*, *bre*, &c.

Voilà juſqu'où viennent les ſons élémentaires & les combinaiſons primordiales du langage. C'eſt la maſſe commune d'où les peuples ont tiré tous leurs mots, qu'ils ont figurés au gré de certaines loix, que l'uſage, l'habitude, l'exemple, le beſoin, l'art, l'imagination, les occaſions, le haſard, ont introduites chez eux. C'eſt ainſi que de ſept notes les muſiciens ont compoſé non-ſeulement différens airs; mais différentes eſpeces, différens genres de muſique.

Avant que de raiſonner ſur ces principes, il y a encore quelques obſervations à faire ſur les ſons & ſur la maniere de les combiner.

Par rapport aux ſons, il faut obſerver 1°. Que plus ils approchent de la ſimplicité des élémens, plus ils ſont doux & aiſés à prononcer. 2°. Que plus ils ſont longs, plus ils ſont harmonieux. 3°. Que plus ils ſont développés, plus ils ſont ſonores. Par la raiſon contraire, plus ils ſeront compoſés, ou brefs, ou

ſerrés, plus ils ſeront ou durs, ou ſecs, ou ſourds.

Par rapport à la combinaiſon des ſons, il faut remarquer que les voyelles qui ſe mêlent en s'uniſſant ſont toujours douces : que celles qui ne ſe mêlent point, ſont des bâillemens qu'on appelle *hiatus*; que les conſonnes qui ſe choquent ſont dures plus ou moins, parce que la configuration qu'elles donnent à la voyelle, devient laborieuſe & ſurchargée.

Ces obſervations faites ſur le nombre des élémens du langage & ſur leurs caracteres particuliers, voyons comment il faut les combiner pour en rendre la ſuite agréable à l'oreille.

La Mélodie dans le diſcours dépend de la maniere dont les ſons ſimples ou compoſés ſont aſſortis & liés entr'eux pour former les ſyllabes, dont les ſyllabes le ſont entr'elles pour former un mot, les mots entr'eux pour former un membre de période, enfin les périodes elles-mêmes pour former ce qu'on appelle le diſcours. Nous ne parlons ici que de la ſuite des ſons conſidérés comme ſons.

Il y a dans cette partie deux défauts à éviter : les hiatus ou bâillemens, qui ſe font

ſont quand deux voyelles ſe trouvent vis-à-vis l'une de l'autre & ſe tranchent durement, comme dans cette phraſe : *il a été un tems* : enſuite les rencontres & les chocs de conſonnes, parce que, n'ayant point de ſon par elles-mêmes, elle tourmentent l'organe & écraſent la voyelle, comme dans le mot *ſphinx*, *ſtirps*.

La perfection en ce genre eſt, comme en morale, dans le milieu. Il faut que les conſonnes & les voyelles ſoient tellement mêlées & aſſorties, qu'elles ſe donnent par retour les unes aux autres la conſiſtance & la douceur : que les conſonnes appuient, ſoutiennent les voyelles, & que les voyelles à leur tour lient & poliſſent les conſonnes.

Ces loix faites pour l'union des lettres dans les ſyllabes & des ſyllabes dans un mot, ſe ſont portées ſur les mots combinés & aſſortis entr'eux dans une même phraſe. La conſonne finale ſe marie volontiers avec la voyelle initiale du mot ſuivant, & de même la voyelle finale aime à ſe repoſer & à s'appuyer ſur la conſonne initiale : d'où réſulte une chaîne agréable de ſons que rien n'arrête, ni ne trouble, ni ne rompt.

La langue françoiſe a en ce point quelque avantage ſur la latine. Celle-ci ayant la plupart de ſes finales en conſonnes, comme il eſt aiſé de s'en aſſurer en parcourant les déclinaiſons des noms, & les conjugaiſons des verbes, trouvent preſque à chaque inſtant des conſonnes qui ſe choquent entre les mots.

La nôtre au contraire faiſant, comme la grecque, preſque toutes ſes terminaiſons ſur des voyelles, trouve, quand elle le veut, les moyens d'éviter cet inconvénient. Elle a ſes *e* muets qui ſe trouvent à la fin d'un grand nombre de ſes mots, & qui ſortent, ou qui rentrent ſelon le beſoin du mot qui ſuit: c'eſt-à-dire, qu'il s'unit à la conſonne initiale pour être le lien des deux mots, ou qu'il ſe perd & ſe plonge dans la voyelle initiale pour éviter l'hiatus. Il y en a pluſieurs exemples dans chacune de nos lignes. La prononciation de cet *e* étant très-légere, elle produit une liaiſon fine & ſubtile, dont l'agrément fait un des mérites de notre langue. Nous n'avons preſque point de conſonnes finales. La lettre *n* devient nazale ou voyelle devant une conſonne; & devant une voyelle elle reprend quelquefois ſon articulation pa-

latiale. Les lettres *l*, *x*, *z*, *c*, ne ſe prononcent point du tout quand l'initiale ſuivante eſt conſonne : le *b*, le *t*, le *d*, l'*f*, le *k*, l'*m*, le *p*, le *q*, ne ſe trouvent pas communément à la fin de nos mots ; & quand ils s'y trouvent, le caractere & le génie aiſé de la langue empêche preſque toujours qu'on ne les prononce, à moins qu'il n'y ait après une voyelle ; de ſorte que nous voyons aſſez rarement conſonne contre conſonne, & que la voyelle ſe trouve preſque toujours où l'oreille la demande.

Cette attention que les oreilles françoiſes ont pour la liaiſon des mots entr'eux, à plus forte raiſon l'ont-elles pour la combinaiſon des lettres & des ſyllabes dans les mots. Nous ne ſouffrons qu'avec peine ces mots étrangers, hériſſés de conſonnes. Deſpréaux en fait des monſtres aux yeux des Muſes françoiſes. Nous rejettons de même ces mots faſtidieux, où les ſons ſemblent noyés, comme dans cet exemple, *& y ayant des citoyens.* Ils nous chatouillent l'oreille d'une maniere douceâtre & qui nous paroît fade. Enfin notre langue veut des mots, où il y ait de la fermeté & en même-tems de la douceur ; qui coulent

librement, légerement, qui ſoient polis ſans être mous, & ſoutenus ſans être durs, ni hériſſés : & peut-être que dans cette partie elle eſt la plus parfaite de toutes celles qui exiſtent.

Il faut bien qu'elle ait quelque charme, quelque attrait ſecret qui lui donne cet aſcendant qu'elle a pris aujourd'hui dans toute l'Europe. Elle eſt répandue chez tous nos voiſins. La Grecque & la Latine ont pu à peine s'établir dans les conquêtes des Alexandres & des Céſars. Il a fallu pluſieurs ſiecles pour dompter ſur ce point les eſprits des vaincus. La nôtre ſembleroit préluder à nos victoires, ſi nos rois vouloient être conquérans. Malgré la jalouſie de nos voiſins, malgré la haine que quelques-uns d'eux nous portent, notre langue ſemble nous les réconcilier. La peine qu'ils ſe donnent, jointe aux dépenſes qu'ils font, pour ſe mettre en état de l'entendre, prouve aſſez qu'ils la regardent comme une partie conſidérable de l'humanité.

Ce n'eſt pas qu'elle ne ſache auſſi, quand il le faut, affermir les ſons, de même que la Grecque & la Latine. Quoi de plus ferme que Malherbe, Corneille, Rouſſeau, Deſpréaux, Bourdaloue,

Boſſuet ? Elle fait, quand elle le veut, choquer entr'elles les voyelles & les conſonnes, à la maniere de Thucydide & de Pindare : *Il ſe leva, & commanda aux vents & à la mer : & il ſe fit un grand calme.* Elle ſait auſſi deſcendre aux ſujets les plus doux, les plus ſimples : La Fontaine, Quinault, Madame Deshoulieres, Segrais, en ſont des preuves. Elle remplit la trompette guerriere, & anime le flageolet des Bergers avec le même ſuccès.

CHAPITRE II.

Du nombre oratoire.

Différentes acceptions du mot Nombre.

LE Nombre eſt ainſi nommé, parce qu'il ne peut être que de pluſieurs. L'unité ne fait pas nombre dans l'Arithmétique : un ſeul tems ne fait pas meſure dans la Muſique ; une ſeule ligne dans la Géométrie ne fait ni ſymétrie, ni proportion : de même dans le diſcours une ſeule ſyllabe, un ſeul mot, un ſeul membre de période, conſidéré comme ſeul, ne peut produire ce qu'on

appelle *Nombre*. Le nombre ne peut être qu'entre des parties qui ſont pluſieurs, & qui ont entr'elles quelque rapport ſenſible d'égalité, de conformité ou de différence.

Pour marcher avec ordre dans cette matiere, nous commencerons par diſtinguer les différentes acceptions du mot *Nombre*; enſuite nous verrons quel uſage on en peut faire, & quels effets il produit dans le diſcours.

Le Nombre eſt quelquefois pris pour un eſpace, quel qu'il ſoit, ayant un rapport facile à ſaiſir avec un autre eſpace : *Diſtinctio, & æqualium & ſæpè inæqualium intervallorum percuſſio numerum conficit.* C'eſt le rythme des Anciens.

Quelquefois on donne ce nom à ce que les Grecs ont appellé *metre* & les Latins *pieds*, & que nous pouvons appeller *meſures*, quoique moins proprement. Tous les Auteurs anciens l'emploient ſouvent dans ce ſecond ſens.

D'autres fois il ſe prend pour la maniere dont une phraſe ſe termine : c'eſt en ce ſens qu'on dit que la *Chute* d'une période eſt nombreuſe.

Enfin il ſignifie ce que les Muſiciens appellent *Mouvement* : ce qui fait que

le chant ou la prononciation, ſe hâte ou ſe preſſe plus ou moins ; mais c'eſt plutôt l'effet des nombres que le Nombre même.

Du nombre conſidéré comme rythme ou eſpace.

Tout diſcours eſt un ruiſſeau qui coule : c'eſt l'embleme ſous lequel les anciens l'ont peint : *flumen orationis.* Mais comme l'organe qui produit le diſcours a beſoin de repos pour reprendre ſon reſſort, il s'enſuit que ce ruiſſeau ne peut couler continuement & ſans quelque interruption. Or ce ſont ces interruptions qui ont d'abord donné naiſſance aux nombres ou eſpaces terminés.

Ariſtote nous a donné du Nombre une définition très-philoſophique ; & il eſt le ſeul qui l'ait donnée ainſi. « Tout diſ-» cours, dit-il (*a*), pour n'être point » déſagréable & inintelligible, doit être » terminé. Or rien ne ſe termine que par » le nombre arithmétique, ἀριθμὸς : & » c'eſt de ce nombre arithmétique que » réſulte le nombre muſical du diſcours » ῥυθμὸς ». Ariſtote veut dire que dans

(*a*) Rhet. III. 8.

le diſcours vraiment nombreux ou rythmique, les ſyllabes doivent être comptées & ſenties dans la prononciation, comme les unités le ſont dans la numération arithmétique, & qu'à la fin de la période, elles doivent être réunies en ſomme dans le nombre muſical, comme les unités le ſont à la fin de la numération dans le nombre arithmétique : de maniere que l'oreille ſente la progreſſion & le total des ſyllabes, comme l'eſprit ſent la progreſſion & le total des unités : c'eſt pour cela que le rythme a été appellé *Nombre* par les Latins : cela s'expliquera dans un moment par les exemples.

Cicéron a la même doctrine qu'Ariſtote : « Il n'eſt point, nous dit-il, de » Nombre ſans eſpace terminé : *Numerus in continuatione nullus eſt.* Le Nombre dans le diſcours eſt une étendue » coupée en portions, tantôt égales, ſouvent inégales, & marquées dans la prononciation, par des pulſations plus ou » moins ſenſibles : *Diſtinctio & æquorum & ſæpè variorum intervallorum percuſſio numerum conficit.* On en voit l'exemple dans la goutte d'eau qui tombe du » toit, d'eſpace en eſpace : *quem in ca-*

» *dentibus guttis, quòd intervallis diſ-*
» *tinguuntur, notare poſſumus.* On voit
» l'exemple du contraire dans le mur-
» mure du ruiſſeau, qui coule continue-
» ment & ſans interruption : *in amni*
» *præcipitante non poſſumus* ». Voilà, ce ſemble, la nature du nombre ou rythme, marquée avec la plus grande préciſion : c'eſt une durée ou une ſuite d'inſtans, coupée par portions ſymétriques, c'eſt-à-dire, ou égales, ou également inégales. Venons à ſon origine.

Nous avons dit que c'étoit le beſoin de reſpirer qui avoit introduit les eſpaces dans le diſcours : mais ce n'eſt pas la ſeule cauſe. Toutes les facultés qui concourent à former le diſcours, concourent de même à exiger les nombres. L'oreille a en elle-même une ſorte de meſure ou de portée naturelle, qu'elle ne paſſe qu'avec peine. L'eſprit ne fait éclore ſes idées & ſes jugemens que les uns après les autres : c'eſt une marche, où les pas ſe ſuccedent diſtinctement (*a*). Peut-être même que la coupe des objets y porte encore un nouveau principe

(*a*) *Senſus omnis habet ſuum finem, poſſidetque naturale intervallum, quo à ſequentis initio dividitur.* Quint. 9. 4. 2.

de diviſion : car après tout, les objets ſont dans le diſcours, comme ils ſont dans un tableau, & ils ſont dans un tableau, comme dans la nature : Or dans la nature, il n'en eſt pas un qui n'ait ſon trait qui le ſépare des autres objets, même de ceux qui le touchent. Ainſi, quatre ſortes de repos : pour la reſpiration, pour l'eſprit, pour les objets, pour l'oreille.

On peut remarquer les trois premieres eſpeces dans cette période de Fléchier : *Cette jeune plante, ainſi arroſée des eaux du ciel, ne fut pas long-tems ſans porter du fruit.* Cette période ne forme qu'un ſens & peut ſe prononcer ſans s'arrêter : cependant il y a un repos de l'objet après *plante*, l'objet eſt nettement terminé ; l'imagination peut ſe préſenter une plante ſans peine & ſans effort. Il y a une autre repos après *ciel : cette jeune plante, ainſi arroſée des eaux du ciel* ; c'eſt une nouvelle forme ajoutée à l'objet, & qui fait comme un objet nouveau.

Ces deux repos ſont auſſi des repos de l'eſprit, parce que ce ſont deux coups de pinceau qui ſe ſont faits l'un après l'autre.

Il y a de plus après le ſecond, c'eſt-à-

dire, après *ciel*, un repos offert à la reſpiration ; parce que ſi on ne peut pas prononcer commodément la période entiere ſans ſe repoſer vers le milieu, il n'y a pas d'endroit plus commode pour reſpirer que celui où l'eſprit s'arrête un inſtant, & où l'objet préſente une idée complete.

Enfin il y a le repos final après *fruit*, & ce repos comprend toutes les autres eſpeces : l'objet eſt complétement rendu ; l'eſprit a achevé ſon opération, l'oreille eſt arrivée au terme de la progreſſion muſicale de la phraſe, & les poumons ſe dilatent en liberté pour reprendre leur reſſort.

Les repos de l'oreille ne ſont marqués bien ſenſiblement que par la ſymétrie des ſons (que nous appellons *rimes* dans nos vers, & par leſquelles nous remplaçons la ſymétrie des metres qui terminoient les vers chez les Grecs & les Latins) ou par la fixation ſymétrique des eſpaces : par exemple, dans ces deux vers :

Je chante les combats, & ce prélat terri*ble*,
Qui par ſes longs travaux & ſa force invinci*ble*,

Les repos de l'oreille ſont marqués par la

ſymétrie des rimes & par l'égalité des eſpaces ; puiſque chacun de ces vers a douze ſyllabes frappées, & que les deux finales ſont les mêmes. Mais outre ces repos aux rimes, il y a encore des repos aux hémiſtiches, qui ſont ſymétriques entr'eux & avec les finales, quoique moins ſenſiblement ; ce qui donne quatre repos à l'oreille, en vingt-quatre ſyllabes. On le verra mieux encore dans ces deux vers :

Fortune dont la main couron*ne*
Les forfaits les plus ino*uis*.

Il n'y a ici de repos que pour l'oreille, & ce repos n'eſt marqué que par la ſymétrie des eſpaces. Qu'on ajoute les deux vers ſuivans ; les repos ſeront marqués par la ſymétrie des eſpaces & par celle des rimes entrelacées ;

Du faux éclat qui t'environ*ne*
Serons-nous toujours ébl*ouis* ?

Voilà, ce me ſemble, les repos de l'oreille bien marqués, indépendamment de ceux des objets, de ceux de l'eſprit & de ceux de la reſpiration.

Les repos de la reſpiration, & ceux des objets ſont ordinairement déſignés

dans l'écriture par la ponctuation. Ceux de l'eſprit & de l'oreille ne ſont marqués dans l'écriture, que quand ils tombent avec ceux de la reſpiration & des objets ; ils ne le ſont jamais dans la prononciation que par des inflexions de voix, ou des interruptions preſque inſenſibles, que le goût ſeul & la préciſion naturelle de celui qui parle lui preſcrivent : c'eſt pour cela qu'il y a ſi peu de gens qui ſachent lire de maniere à ſe faire écouter avec plaiſir. Revenons à l'origine du Nombre.

C'eſt la Nature en qui tout n'eſt que mouvement & repos, qui nous a conduits aux nombres par le beſoin même & par la néceſſité : *naturâ ad numeros ducimur.* Tout ſe fait chez elle par meſure, tout y marche en cadence. Les ſages l'ont dit, & leur expreſſion eſt plus littérale encore que figurée. Nous le voyons ſans ſortir de nous-mêmes. Tous nos membres ont une étendue rythmique ou proportionnelle ; nos pas ſont égaux entr'eux ; notre reſpiration ſe fait à tems égaux ; nos arteres ont des pulſations égales ; le marteau du forgeron tombe en cadence ; le tiſſerand lance ſa navette & frappe ſa toile en meſure ;

il n'eſt pas juſqu'au moiſſonneur qui ne promene ſa faulx avec nombre. Il n'eſt point de travaux mécaniques qui ne ſoient facilités que par les allées, les retours, & les repos ſymétriques. Le nombre ſoutient les forces & les ranime.

Les nombres étant ſi ſenſiblement marqués dans toute la nature & ſi fortement imprimés dans nous-mêmes, il n'étoit pas poſſible que l'oreille, qui ſemble être en nous le principal tribunal des propoſitions & de l'harmonie, ne ſoumît pas au rythme les arts qui dépendent d'elle. Auſſi la Muſique, où elle regne le plus ſouverainement, a-t-elle été entierement ſoumiſe à la meſure : il n'eſt point de muſique ſans cela : Τὸ πᾶν παρὰ μουσικοῖς ὁ ῥυθμος.

Il étoit moins poſſible encore que l'eſprit qui dicte des loix, même à l'oreille, n'adoptât pas le même uſage, pour l'aſſortiment & la compoſition de ſes idées. Ainſi tout a concouru, le goût, l'oreille, l'eſprit, le beſoin de reſpirer, la nature des objets, à porter dans le Diſcours, la pratique des eſpaces ou des nombres. L'art n'a fait qu'ajouter à la nature le choix, la préciſion, la variété, *quaſi quandam palæſtram.*

Mais pour mieux connoître le Nombre, analyſons-le juſques dans ſes premiers élémens.

Nous avons comparé dans le premier volume (*a*) l'étendue avec la durée. Nous avons dit que l'étendue ſe meſuroit par la toiſe, le pied, le pouce, la ligne, le point, ou l'atome en étendue, qui eſt l'élément commun de toutes ces meſures ; que la durée ſe meſuroit par l'heure, la minute, la ſeconde, l'inſtant, ou le tems, atome en durée, qui eſt auſſi leur élément : de ſorte que le tems ou inſtant eſt à la durée ce que le point eſt à l'étendue. Qu'on me permette d'inſiſter ſur cette comparaiſon, qui peut répandre beaucoup de jour ſur cette matiere.

De même qu'il faut au moins deux points contigus pour faire une ligne ; il faut auſſi au moins deux inſtans ou tems, pour faire la plus petite meſure en fait de durée. Ces deux tems ſe marquent ordinairement par le levé & le frappé du pied, ἄρσις καὶ θέσις ou par le prononcé d'*un*, *deux*.

De même que les grandes meſures

(*a*) Pag. 163.

dans l'étendue, ſont compoſées de petites ; de même dans la durée, les petites meſures entrent auſſi dans la compoſition des grandes ; elles ſont toutes contenantes & contenues, ſous divers aſpects ; & toutes portent le nom de meſure.

De même enfin qu'en fait d'étendue on peut faire figurer les meſures grandes & les petites les unes avec les autres, ou entr'elles ſeulement, & en faire des compartimens ſymétriques de toute eſpece, pour plaire aux yeux ; on peut auſſi, en fait de durée, ſurtout lorſque les meſures ſont attachées à des ſons, faire figurer les petites meſures avec les grandes, ou les unes & les autres entr'elles pour faire plaiſir à l'oreille. Faiſons l'application de cette analyſe à un exemple.

Celui que je choiſis ſe préſente à tout le monde, c'eſt le commencement d'une proſe qui ſe chante dans nos Egliſes.

Lauda Sion Salvatorem,
Lauda ducem & paſtorem
In hymnis & canticis.

Il y a dans ce tercet trois eſpaces terminés : le premier par la derniere ſyl-

labe de *Salvatorem*, le ſecond par celle de *paſtorem*, le troiſieme par celle de *canticis*. Par conſéquent ce ſont trois rythmes ou meſures. Les deux premiers ſont parfaitement égaux : il y a huit ſyllabes dans l'un & dans l'autre. Le troiſieme eſt catalectique, parce qu'il n'a que ſept ſyllabes ; mais l'eſpace n'y eſt pas moins complet, parce que le repos final étant beaucoup plus long que ceux qui le précedent, le ſilence qui le ſuit, & qui fait une pauſe, remplit le vuide que paroît laiſſer le défaut d'une ſyllabe.

Si l'on conſidere ces trois rythmes enſemble comme ne faiſant qu'un ſeul grand rythme qu'on peut comparer avec le tercet ſuivant, les rythmes ne ſeront à l'égard du tercet entier que des petits rythmes compoſans. Si on les conſidere relativement aux parties ou rythmes dont ils ſont compoſés eux-mêmes, ils ſeront de grands rythmes ; étant chacun compoſés ou de deux rythmes de quatre ſyllabes, ou de quatre de deux, ſelon qu'il plaît à celui qui chante, ou qui prononce, de marquer les diviſions. Ainſi *Lauda* | *Sion* | *ſalva* | *torem*, peut former quatre petits rythmes de deux ſyllabes

chacun ; ou deux de quatre en s'arrêtant à *Sion*, ou un ſeul de huit, en le prononçant tout entier ſans s'arrêter qu'à la fin. *Lauda ducem & paſtorem*, en forme encore autant, & avec les mêmes compartimens. *In hymnis & canticis*, en forme un troiſieme qui differe des deux autres, non par la durée, parce qu'il y a le même nombre de tems, mais par la ſuppreſſion d'une ſyllabe, qui fait une pulſation de moins, & avertit par cette ſuppreſſion, de la pauſe qui doit en tenir lieu.

Appliquons à cet exemple la définition donnée par Ariſtote. Le Nombre oratoire de ce tercet conſiſte dans la progreſſion du nombre arithmétique de deux en deux juſqu'à huit : un deux, trois quatre, cinq ſix, ſept huit. La pulſation des deux ſyllabes accouplées dans chaque meſure, où elle a le même effet que le levé & le frappé du pied, n'y eſt autre choſe qu'une numération d'unités accouplées par deux juſqu'à huit. Il eſt indifférent pour le rythme qu'on diſe, *un deux* | *trois quatre* | *cinq ſix* | *ſept huit*, | ou *Lauda*, *Sion*, *ſalva*, *torem*. Il y a dans l'un & dans l'autre numération & ſomme : numération, par la progreſſion

juſqu'à huit : ſomme, parce que le nombre huit embraſſe la progreſſion juſqu'à huit. Par ce moyen la cadence ſe faiſant ſentir par la numération des ſyllabes accouplées deux à deux, dans un même rythme, juſqu'à huit, & de huit en huit dans les tercets, il en réſulte une marche pleine & ſoutenue qui ſe fait à pas égaux, avec des diviſions ou pauſes commodes, pour l'oreille, pour l'eſprit, pour les objets, pour la reſpiration : c'eſt-à-dire, qui exerce ſuffiſamment l'oreille, l'eſprit, les poumons, & qui les exerce ſans les fatiguer. Cette application peut ſe faire à tous nos vers françois ſans exception, parce qu'ils ſont tous dans le cas de l'exemple latin :

Fortune dont la main couronne
Les forfaits les plus inouis, &c.

Il ſuit de tout ce que nous avons dit juſqu'ici, 1°. qu'un rythme en général, n'eſt qu'une durée terminée, & aiſée à comparer avec une autre durée, ſemblable ou différente. 2°. que le rythme le plus petit eſt au moins une meſure de deux tems, parce qu'un ſeul tems n'eſt qu'un élément de meſure & non une meſure. 3°. qu'il y a des rythmes de trois,

de quatre, de cinq, de ſix, de ſept, de huit tems & au-delà. 4°. que les rythmes les plus longs doivent ſe meſurer par les beſoins combinés des poumons, de l'oreille, & par la nature des objets exprimés dans le diſcours. Voilà la nature & la regle des rythmes, que l'art a ſu varier de mille manieres & ſelon les différens caprices du goût. Conſidérons maintenant ce que les metres ont ajouté aux rythmes.

II.

Du nombre conſidéré comme metre.

Les premiers Poëtes, qui n'employoient que le rythme dans leur verſification (*a*),

---

(*a*) *Poema nemo dubitaverit imperito quodam initio fuſum, & aurium menſurâ & ſimiliter decurrentium ſpatiorum obſervatione eſſe generatum, mox in eo repertos eſſe pedes* : Quint. 9. 4. Cicéron avoit penſé de même : *Neque enim ipſe verſus ratione eſt cognitus, ſed naturâ atque ſenſu, quem dimenſa ratio docuit, quid acciderit. Ita notatio naturæ, & animadverſio peperit artem. Sed in verſibus res eſt apertior : quanquàm etiam à modis quibuſdam, cantu remoto, ſoluta eſſe videatur oratio, maximèque id in optimo quoque eorum poetarum qui λυρικοὶ à Græcis nominantur, quos cùm cantu ſpoliaveris, nuda pènè remanet oratio. Quarum ſimilia ſunt quædam etiam apud noſtros : velut illa in Thyeſte. Quemnam te eſſe dicam ? qui tarda in ſenectute : & quæ ſequuntur, quæ niſi cùm tibicen acceſſit, orationi ſunt ſolutæ ſimillima.* 55. Orat. Il ajoute : *At Comicorum ſenarii, propter ſimilitudinem ſermonis ſic ſæpè ſunt abjecti, ut nonnumquam vix in his numerus & verſus intelligi poſſit.*

s'apperçurent par la pratique que dans le chant les ſyllabes longues ne ſe concilioient pas toujours avec les ſons brefs, ni les ſyllabes breves avec les ſons alongés & ſoutenus, quelque compenſation que pût y mettre une oreille délicate & exercée. Le remede à cet inconvénient étoit de faire correſpondre les ſons avec les ſyllabes, en ce qui concerne la quantité proſodique, les ſons longs avec les ſyllabes longues, les brefs avec les breves. Alors il fallut non-ſeulement compter les ſyllabes, mais les meſurer, c'eſt-à-dire, évaluer les tems qu'on mettoit à les prononcer: ce qui entraîna quatre opérations:

La premiere fut d'eſtimer en général la valeur d'une ſyllabe breve, & celle d'une ſyllabe longue. La breve fut eſtimée un tems: elle ne pouvoit en avoir moins; puiſque le tems eſt un inſtant. La longue fut eſtimée deux tems: il falloit bien qu'elle en eût un au moins de plus que la breve.

La ſeconde opération fut d'évaluer en particulier toutes les ſyllabes de la langue, & de les décider breves ou longues, ou douteuſes, afin de pouvoir les employer ſelon une valeur préciſe & reconnue telle.

La troiſieme opération fut de compoſer les pieds ou metres ſimples, qui devoient entrer dans la compoſition des grands metres qu'on appelle *vers*. Pour cela on conſidéra d'abord les tems dans les rythmes ſimples : ils ne pouvoient y être que de deux manieres, en nombre pair, ou en nombre impair, c'eſt-à-dire, par deux, ou par trois : tout rythme qui a plus de trois tems pouvant ſe réſoudre dans ces deux premiers. Enſuite on y conſidéra les ſyllabes, qui ne pouvoient être auſſi dans le rythme ſimple qu'en nombre pair ou en nombre impair, c'eſt-à-dire, deux pour le rythme de deux tems, & trois pour le rythme de trois tems. Les Anciens jugerent à propos de ſe borner à ce nombre de ſyllabes pour les pieds ou metres ſimples : *Quidquid ſupra tres ſyllabas habet, id ex pluribus eſt pedibus.* C'eſt Quintilien qui le dit. Mais en combinant les rythmes ſimples, avec les metres ſimples il eſt arrivé qu'au lieu de deux rythmes il s'en trouvât trois (*a*), & qu'au lieu de deux

(*a*) Le rythme étant marqué par deux ſyllabes longues, avant l'évaluation des ſyllabes, il fallut, après l'évaluation d'une ſyllabe longue pour deux tems, que les deux ſyllabes longues euſſent un rythme de quatre tems.

metres il s'en trouvât huit, parce que le nombre & la qualité des ſyllabes donnoient lieu à un rythme de quatre tems, & à huit combinaiſons de metres ſimples.

Il y eut le rythme de deux tems, qui ne put porter qu'un ſeul metre de deux ſyllabes breves *le pyrrique* : Ce rythme le plus ſimple de tous, fut le premier reconnu & employé, peut-être même fut-il long-tems le ſeul, parce que le frappé & le levé du rythme à trois tems ſuppoſe plus de réflexion & d'étude.

Le rythme de trois tems, porta trois ſortes de metres, *l'iambe* d'une ſyllabe breve & d'une longue, *le trochée* d'une longue & d'une breve, *le tribraque* de trois breves.

Le rythme de quatre tems, porta le *ſpondée* de deux ſyllabes longues, le *dactyle* d'une longue & deux breves, *l'anapeſte* de deux breves & une longue, enfin *l'amphibraque* d'une longue entre deux breves.

Toutes ces petites meſures taillées ainſi & figurées chacune à leur maniere, comme des matériaux, pour entrer dans la bâtiſſe du vers, furent nommés indifféremment par les verſificateurs anciens, *rythmes*, *nombres*, *eſpaces*, *metres*, *pieds*. On en voit la raiſon. Elles furent nommées *rythmes*, *nombres*, *eſpaces ter-*

minés, parce qu'elles contenoient une durée fixe, marquée par la pulsation de deux ou de trois syllabes, comme par le levé & le frappé du pied. Elles furent nommées *metres*, parce que la quantité prosodique des syllabes y étoit mesurée & déterminée. Elles furent nommées *pieds*, parce que le vers sembloit courir ou danser sur ces metres ou rythmes, comme les animaux dansent sur leurs pieds. Mais il faut observer que les noms *de rythme*, *de nombre* & *de metre* se donnant indifféremment aux grands espaces composés de petits, & aux petits qui entrent dans la composition des grands, le nom de pied ne se donna jamais qu'aux metres simples & tout au plus aux doubles, faisans partie d'un vers, & que celui de vers, ne se donna jamais au pied, ni à aucune partie qui ne fût pas un vers complet (*a*).

(*a*) Souvenez-vous bien, dit S. Augustin, *Lib.* 2. *de Musica*, *que tout metre est rythme*, *& que tout rythme n'est pas metre*; parce que rythme est le genre, metre l'espece : *Que tout vers est metre*, *& que tout metre n'est pas vers*; parce que le vers est toujours un tout, & que le metre est quelquefois tout, quelquefois partie : *Enfin que tout vers est rythme & metre*; (il entend tout vers grec ou latin) parce que tout vers est une étendue fixe, coupée en portions symétriques, ce qui fait le rythme, & rempli de pieds ou de syllabes évaluées, chez les Latins, ce qui fait le metre.

La

La quatrieme opération qui reſtoit aux verſificateurs, après avoir déterminé & compoſé les metres ſimples, étoit de fixer l'étendue des vers, de déterminer les ſortes de pieds dont les vers ſeroient remplis, & enfin la maniere dont ils ſeroient terminés. Les inventeurs ſe donnerent d'abord libre carriere ſur ces trois points, ils firent des eſſais, ils riſquerent des combinaiſons de toute eſpece; mais il n'en reſta que celles qui furent conſtamment approuvées par l'oreille, & conſacrées par l'imitation & par l'uſage. C'eſt de-là que nous ſont venus l'hexametre, le pentametre, l'iambique & ſes eſpeces, les lyriques, &c.

Ainſi l'hexametre, par exemple, fut décidé de vingt-quatre tems: c'eſt ſon étendue fixe. Il fut rempli de deux ſortes de pieds, du ſpondée & du dactyle ſeulement; ce qui lui donna depuis treize ſyllabes juſqu'à dix-ſept, ſans rien changer à ſon rythme; parce que ce ſont toujours les mêmes meſures, le même nombre de tems. Il fut terminé par un dactyle & un ſpondée, qui par un retour conſtant & uniforme au même point de l'eſpace parcouru par l'oreille, avertit que le vers va être accompli, & qu'il

l'eſt. Il en fut de même des autres vers, chacun ſelon ſon eſpece.

Ainſi tout verſificateur grec ou latin eut devant lui une étendue donnée, partagée en meſures auſſi données, & à remplir par des pieds ou metres donnés. L'étendue donnée fit la ligne ſimple commune à la proſe & à la poéſie. Les meſures données firent le vers rythmique: Les metres donnés firent le vers métrique. D'où il ſuit qu'il peut y avoir deux ſortes de vers proprement dits, le rythmique, qui eſt une ſuite cadencée de ſyllabes comptées plutôt qu'évaluées; tels ſont nos vers françois: & le vers métrique, qui eſt une ſuite cadencée de ſyllabes évaluées plutôt que comptées, & quelquefois l'un & l'autre; c'eſt la verſification des Grecs & des Latins. L'un eſt comme l'autre une étendue, un eſpace fixé, rempli, terminé; mais ils le ſont chacun ſelon les loix particulieres, qui leur donnent l'un ſur l'autre des avantages & des déſavantages réciproques, dont nous avons dit un mot dans le I. Vol. (*a*).

(*a*) Pag. 172.

III.

Du Nombre pris pour chute ou cadence finale.

Le nombre conſidéré comme chute, ou cadence finale, conſiſte dans les quatre ou cinq dernieres ſyllabes du rythme ou de l'eſpace que parcourt le vers ou la période, c'eſt-à-dire, dans les ſyllabes qui précedent le repos final. Comme les ſons de ces ſyllabes ſont les derniers qui frappent l'oreille, & que celle-ci ſe repoſe pour ainſi dire ſur eux, *ibi ſedes orationis*; l'art dirigé par la nature même, a voulu que ces ſons fuſſent choiſis avec plus de ſoin que les autres, afin que le repos de l'oreille fût plus agréable. C'eſt pour cela que dans la poéſie, il n'y a point d'eſpece de vers qui n'ait pour finale le pied ou le metre dominant dans l'eſpece; c'eſt le ſpondée dans le vers hexametre, l'iambe dans l'iambique. Il y a le même art pour la proſe: Il n'y a pas un genre d'oraiſon ou de ſtyle, qui n'ait ſes chutes propres & caractériſtiques, qui lui donnent de l'élévation plus ou moins; il n'y a pas une période, pas un membre de période, qui

n'ait également la ſienne, ſelon ſon caractere.

IV.

Du Nombre conſidéré comme mouvement.

Enfin le mot Nombre ſe prend quelquefois pour le mouvement. On peut ſe faire une idée juſte de ce mouvement, par celui du chant muſical, qui eſt tantôt plus lent, & tantôt plus vîte, ſelon la lenteur ou la vîteſſe avec laquelle on frappe le rythme, ſelon le plus ou le moins qu'il y a de breves ou de longues, ſelon que les eſpaces ſont étendus plus ou moins.

Il étoit néceſſaire d'expliquer ces quatre ſignifications du mot Nombre, avant que d'en montrer l'uſage & l'effet dans l'Oraiſon : ce que nous allons faire dans les Chapitres qui ſuivent.

CHAPITRE III.

De l'uſage des Nombres, conſidérés comme eſpaces.

LE premier langage des hommes fut celui de la proſe. On ſe contenta d'abord du ſervice qu'elle rendoit en établiſſant le commerce réciproque des ſentimens & des penſées. Lorſqu'elle fut aſſez affermie dans ſes principes, & aſſez riche en mots & en tours pour recevoir des graces, on obſerva que, parmi les différens orateurs, il y en avoit qui, ſans dire de meilleures choſes, étoient plus intelligibles, plus touchans, & par conſéquent plus perſuaſifs que les autres. L'analyſe faite, on trouva qu'une partie de leur ſecret étoit dans la déclamation, dans la mélodie, dans l'harmonie, & dans la diſtribution des eſpaces & des repos, faite de maniere que l'auditeur écoutât ſans fatigue & ſans ennui.

Ce fut un certain Thraſymaque qui le premier en fit un point d'obſervation. Le ſophiſte Gorgias en montra la pratique dans les phraſes antithétiques, dans

les déſinences ſemblables, dans les eſpaces ſymétriques. Mais il le fit avec tant d'affectation & tant d'éclat, qu'Iſocrate qui vint après lui, tout auteur qu'il étoit de la ſymétrie, fut obligé d'en modérer l'uſage (*a*).

On calculoit depuis 400 ans les nombres oratoires chez les Grecs, qu'on ne s'en doutoit pas encore chez les Romains. Et lorſqu'ils furent connus chez ces derniers, il ſe trouva des critiques qui en blâmerent l'uſage. Cicéron les réfute. Ce qu'il dit pourra s'appliquer à ceux de nos lecteurs qui révoqueront en doute l'art & l'effet des nombres dans l'oraiſon. Il cite Iſocrate, Théodecte, Ariſtote, Théophraſte, qui ont étudié, enſeigné, pratiqué cet art. Aujourd'hui l'autorité de Cicéron nous ſuffit (*b*).

Les eſpaces ſont néceſſairement dans toute eſpece de diſcours, par l'inſtitution même de la nature, nous l'avons dit : mais comme tout ce qui eſt naturel eſt ſuſceptible d'être perfectionné par l'art ; l'art a pu ajouter aux eſpaces naturels, le choix, la préciſion, la va-

(*a*) Cic. Or. 52.
(*b*) Or. 51.

riété. Il l'a fait, dans la Muſique. De la Muſique il l'a porté dans la Poéſie ; enfin de la Poéſie il l'a porté dans la Proſe ſoutenue.

Dans la Poéſie, le premier vers, ou la premiere ſtrophe, ſert de regle à tout ce qui ſuit, mais c'eſt une regle invariable, inflexible. Tous les vers de Virgile, tous ceux d'Homere ſont de vingt-quatre tems, ni plus ni moins. Si dans la poéſie lyrique il ſe fait un aſſortiment de diverſes eſpeces de vers, le premier aſſortiment ſert de regle à ceux qui le ſuivent.

Il n'en eſt pas de même dans la Proſe : Elle emploie les eſpaces comme la Poéſie ; elle emploie les mêmes qu'elle ; mais elle les entremêle, les grands avec les petits, pour les déguiſer & les varier ; elle les place ſans ordre & ſans regle trop apparente, ne laiſſant quelquefois que des empreintes légeres pour les marquer dans la prononciation, *impreſſiones quaſdam* : des veſtiges à peine ſenſibles dans la progreſſion des idées, *gradus occulti* : C'eſt Quintilien qui les appelle ainſi.

Il en donne un exemple, qui fait ſentir ſa penſée. Il trouve quatre repos ou

eſpaces marqués par le rythme dans cette période : *Animadverti, judices, omnem accuſatoris orationem in duas diviſam eſſe partes.* Il marque le premier repos après *judices* ; le ſecond après *orationem* ; le troiſieme après *duas* ; le quatrieme après *partes* : *tamen & duo prima verba, & tria proxima, & deinceps duo rursùs, ac tria ſuos quaſi numeros habent ſpiritum ſuſtinentes.* Ces nombres ou eſpaces ſont ſi naturels, qu'on les trouvera dans la traduction. » J'ai obſervé, Meſſieurs, que » tout le plaidoyer de mon adverſaire, » pouvoit ſe réduire à deux points ».

Il y a des cas où ces eſpaces ſont marqués beaucoup plus ſenſiblement, comme dans l'amplification : *Sed hanc eloquentiam, quæ curſu magno, ſonituque ferretur, quam ſuſpicerent omnes, quam admirarentur, quam ſe aſſequi poſſe diffiderent* (*a*). Ils le ſont encore plus dans l'antitheſe par le contraſte des idées : *numerum efficit ipſa concinnitas.* En voici un exemple que Cicéron cite lui-même : *Conferte hanc pacem, cum illo bello ; hutus prætoris adventum cum illius Imperatoris victoria ; hujus cohortem impuram,*

(*a*) Orat.

cum illius exercitu invicto, &c. Voilà des nombres qui ne consistent que dans la symétrie des espaces : *Ergo & hi numeri sint cogniti.*

Ces trois exemples sont plus que suffisans pour faire connoître les espaces dans lesquels la prose se renferme. Ils sont tous marqués par la coupe des objets, par celle des idées, & par la respiration : & si l'oreille y entre pour sa part, comme cela est juste, c'est en se réunissant aux mêmes points que l'esprit & la respiration selon la nature des objets.

Il n'en est pas tout-à-fait de même dans la Poésie : l'oreille y a des droits à part. Elle ajoute aux espaces naturels dans lesquels elle se renferme, aussi-bien que la prose, une nouvelle enveloppe toute artificielle, qui resserre son langage, dans un rythme purement musical, & indépendant du sens des mots. Par exemple, si on lit des vers comme une oraison : *Nam quid dissimulo ? aut quæ me ad majora reservo ? Nùm fletu ingemuit nostro ? Nùm lumina flexit ? Nùm lacrymas victus dedit ? aut miseratus amantem est ? Quæ quibus anteferam ?* On y trouvera tous les espaces qu'on a vus

dans les exemples en proſe que nous avons cités il y a un moment. Mais ces mêmes eſpaces ſont encore enchâſſés dans d'autres eſpaces preſcrits par l'oreille ſeule indépendamment du ſens ; ce ſont les eſpaces du vers, eſpaces tous ſymétriques par leur égalité, & partageans auſſi tout le diſcours de Didon en portions égales pour l'oreille, quoiqu'il ſoit partagé en portions inégales pour le ſens & pour la reſpiration.

De cette obſervation il ſuit que les eſpaces exigés par l'eſprit, par les objets, par la reſpiration, par l'oreille ſont abſolument les mêmes dans la Proſe & dans la Poéſie ; c'eſt une loi de la nature ; mais qu'à cette loi, l'art en ajoute une autre, dans la Poéſie : c'eſt que tous ces eſpaces, conſervés tels qu'ils ſont, ſoient encore enchâſſés dans telle ou telle meſure fixe, que l'oreille a déterminée, & que le Poëte ſuit de vers en vers, ſans s'en écarter jamais, ſoit que cette meſure concoure avec le ſens, ou qu'elle n'y concoure pas. Ainſi l'oreille ſeule, porte dans la Poéſie deux meſures, l'une naturelle, qui concourt avec le ſens ; l'autre artificielle, qui fait abſtraction du ſens, & qui n'obſerve que

le rythme muſical. La premiere n'a d'autre regle que le ſentiment & l'inſtinct ; l'autre a une regle technique, une ſorte de patron ou de modele, qui réduit tous les eſpaces à une meſure uniforme.

Ainſi la différence du vers à la proſe quant aux eſpaces, conſiſte en ce que les vers ſont des meſures fixées en rigueur & remplies de mots, choiſis ſelon certaines regles établies par l'art ; & que la proſe ne connoît de meſures que celles du goût & de l'inſtinct. Mais comme c'eſt l'étude du goût & de l'inſtinct qui a produit l'art ; il s'enſuit que les eſpaces du vers doivent être fondés ſur les mêmes principes que ceux de la proſe. Et réciproquement comme les eſpaces choiſis pour les vers ſont les plus beaux & les plus agréables de tous les eſpaces, il s'enſuit encore, que les eſpaces de la proſe, ne peuvent que gagner, s'ils ſe reſſentent de l'art.

Ces mêmes obſervations peuvent s'appliquer à l'eloquence françoiſe. Nous avons des vers de douze ſyllabes, de dix, de huit, de ſept, de ſix, de deux. Si on juge avec diſcernement d'une période nombreuſe, on verra que la partie du nombre qui conſiſte dans les eſ-

paces, ſera à-peu-près conforme aux eſpaces de notre verſification. J'en préſenterai ici un exemple de M. Fléchier (*a*), en avertiſſant le lecteur de prononcer les mots comme on les prononce dans la proſe, c'eſt-à-dire, ſans en faire ſortir les ſyllabes muettes : il trouvera alors partout les eſpaces qui plaiſent dans nos vers :

1. *Je me trouble , Meſſieurs ,*
2. *Turenne meurt :*
3. *tout ſe confond :*
4. *la fortune chancelle :*
5. *la victoire ſe laſſe :*
6. *la paix s'éloigne :*
7. *les bonnes intentions des alliés ſe ralentiſſent :*
8. *le courage des troupes*
9. *eſt abattu par la douleur*
10. *& ranimé par la vengeance :*
11. *tout le camp demeure immobile :*
12. *les bleſſés penſent à la perte qu'ils ont faite ,*
13. *& non aux bleſſures qu'ils ont reçues.*
14. *Les peres mourans*
15. *envoient leurs fils pleurer*
16. *ſur leur général mort.*
17. *L'armée en deuil eſt occupée*

(*a*) Voyez auſſi le 4. Vol, I. part, ſect. II, Chap. IX.

18. *à lui rendre les devoirs funebres*,
19. *& la Renommée qui ſe plaît*
20. *à répandre dans l'Univers*
21. *les accidens extraordinaires*,
22. *va remplir toute l'Europe*
23. *du récit glorieux de la vie de ce prince*
24. *& du triſte regret de ſa mort.*

Voilà vingt-quatre repos ou demi-repos qui ſont vers. Il n'y en a point qui paſſent douze ſyllabes. Les ſix premiers ſont moins longs que nos plus petits vers réguliers ; mais la regle qui n'admet point de vers au-deſſous de ſix ſyllabes eſt purement arbitraire, & ne fait loi que dans la poéſie ſoutenue & rigoureuſe. Pour le ſeptieme, ſi on compte les tems comme on prononce,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Les bonnes | inten- | tions des | alliés ſe ra- |
11 12
lentiſſent.

il ne lui manque que le repos de l'hémiſtiche. Il en eſt de même dans celui-ci, qui ſera de dix ſyllabes, ſi on ne ſcande point le vers ; & de douze, s'il eſt ſcandé : *Les bleſſés penſent à la perte qu'ils ont faite.*

Tous les autres ſont de véritables

vers, ſi on les meſure de cette ſorte : car le vers, au moins chez nous, n'eſt autre choſe qu'un eſpace fixé, & rempli de ſyllabes dont on compte les pulſations, ſans en évaluer les tems.

Parmi les eſpaces que nous venons de préſenter, il y en a pour la reſpiration ; d'autres pour les repos de l'eſprit. Ils ſont ſenſibles, on ne les conteſtera point. Mais ceux de l'oreille ne ſont pas ſi manifeſtes ; par exemple ceux ci :

Les peres mourans
envoient leurs fils pleurer
ſur leur général mort.

Cependant ils le ſont autant que dans ces vers de Madame Deshoulieres :

Aſſiſe au bord de la Seine
Sur le penchant d'un côteau,
La bergere Célimene
Laiſſe paître ſon troupeau.

La rime, dira-t-on, marque ici les repos. Il eſt vrai qu'elle les marque plus ſenſiblement ; mais ils ne laiſſent pas d'être ſenſibles ſans cela :

Aſſiſe au bord de la Seine
Sur le penchant d'un côteau,
La bergere Timarette
Laiſſe paître ſes brebis.

Il n'y a plus de rimes, & toutefois il y a encore des repos pour l'oreille, & ces repos ſont marqués par une certaine ſéparation des objets.

Voici l'exorde d'un ſermon du P. Bourdaloue ſur la réſurrection : *Surrexit, non eſt hîc, ecce locus, ubi poſuerunt eum.*

Ces paroles ſont bien différentes
de celles que nous voyons communément gravées
ſur les tombeaux des hommes.
Quelque puiſſans qu'ils ayent été,
à quoi ſe réduiſent
ces magnifiques éloges
qu'on leur donne,
& que nous liſons
ſur ces ſuperbes mauſolées
que leur érige la vanité humaine?
A cette inſcription :
hîc jacet.
Ce grand,
ce conquérant,
cet homme tant vanté dans le monde,
eſt ici couché ſous la pierre
& enſeveli dans la poüſſiere,
ſans que tout ſon pouvoir,
& toute ſa grandeur,
l'en puiſſe tirer.

Il en eſt bien autrement
à l'égard de Jeſus-Chriſt.
A peine eſt-il enfermé
dans le ſein de la terre,
qu'il en ſort dès le troiſieme jour,
victorieux & triomphant.
Au lieu donc que la gloire des grands du ſiecle
ſe termine au tombeau;
c'eſt dans le tombeau que commence
la gloire de ce Dieu homme.
C'eſt pour ainſi parler,
dans le centre de la foibleſſe,
qu'il fait éclater toute ſa force,
& juſqu'entre les bras de la mort
qu'il reprend par ſa propre vertu
une vie bienheureuſe & immortelle (*a*).

On doit ſe ſouvenir que le principe que nous voulons vérifier eſt que la proſe doit avoir à-peu-près les mêmes eſpaces & les mêmes repos que ceux que la verſification donne à la poéſie. Or de tous ces eſpaces, il n'y en a pas un qui ne ſoit dans les termes marqués pour la poéſie. De ſorte que la différence qu'il y a entre notre proſe & no-

(*a*) Toute la proſe de Moliere eſt dans le goût de ces deux exemples.

tre poéſie ne conſiſte pas tant dans la différence des eſpaces, que dans la liberté qu'on a de les changer à tous momens dans la proſe, (*a*) au lieu que dans les vers, le premier eſpace ou le premier aſſortiment ſert de modele aux ſuivans.

(*a*) *Orator ſententiam numero complectitur & adſtricto & ſoluto : nam cùm vinxit modis & formâ, relaxat & liberat immutatione ordinis, ut verba neque alligata ſint quaſi certâ aliquâ lege verſûs, neque ita ſoluta, ut vagentur.* Cic. de Or. III. 44.

CHAPITRE IV.

Comment les nombres ou eſpaces doivent être diſtribués dans l'Oraiſon.

EXAMINONS maintenant comment ces eſpaces ou nombres doivent être diſtribués dans l'Oraiſon.

Dans la poéſie c'eſt ordinairement le premier eſpace qui ſert de regle aux autres. Dans la proſe les eſpaces ſont indépendans les uns les autres : pourvu qu'ils ne paſſent point certaines bornes, c'eſt aſſez. La proſe, dit Quintilien, n'eſt qu'empriſonnée : mais la poéſie eſt outre cela enchaînée.

En général tous les eſpaces dont la combinaiſon fait quelque ſymétrie, ſont agréables. Tantôt c'eſt l'égalité :

Cet homme tant vanté dans le monde
eſt ici couché ſous la pierre
& enſeveli dans la pouſſiere.

Tantôt c'eſt un eſpace inégal entre deux qui ſont égaux :

Les peres mourans
envoient leurs fils pleurer
ſur le général mort.

Quelquefois il y a progreſſion aſcendante :

ce grand ,
ce conquérant ,
cet homme tant vanté dans le monde.

Quelquefois la progreſſion eſt en ſens renverſé :

1. *à quoi ſe réduiſent ces magnifiques éloges qu'on leur donne ,*
2. *& que nous liſons ſur ces ſuperbes mauſolées que leur érige la vanité humaine ?*
3. *A cette triſte inſcription :*
4. hîc jacet.

Cette progreſſion renverſée, marque quelquefois la vivacité :

Direz-vous que je me ſentois coupable ? Mais ce que j'avois fait , bien loin d'être un crime , étoit une très-belle action.

Que je craignois d'être condamné par le peuple ? Il ne s'eſt point agi de ſon jugement ; & s'il m'eût jugé , je m'en ſerois tiré avec un double honneur.

Que les gens de bien m'ont refuſé leur appui ? Cela eſt faux.

Que j'ai craint la mort ? C'eſt une injure.

De toutes ces combinaiſons, il n'y en a point qui ait plus de dignité que celle qui préſente la progreſſion aſcendante. C'eſt elle qui éleve le ſtyle, qui lui donne cette abondance mêlée de force & de chaleur.

Les Grecs & les Latins ont été ſi amoureux de cette progreſſion, qu'ils en ont porté l'agrément juſques dans les mots. Il y a dans Homere des vers qui commencent par un monoſyllabe, de maniere que tous les mots deviennent plus longs à meſure qu'ils s'éloignent du premier.

Ω μάκαρ Ἀτρίδη μοιρηγενὲς ὀλβιοδαῖμον.

Cette eſpece de vers a même un nom particulier : on l'appelle *ropalique*, du mot grec ῥόπαλη, qui ſignifie une maſſue : parce que la maſſue eſt petite par un bout, & qu'elle va toujours en groſſiſſant juſqu'à l'autre bout.

Voici une période de Cicéron dont les chutes ſont ropaliques, ſi on peut les appeller ainſi : on pourra les attribuer au haſard, ſi on veut : cependant, ſi l'on ſonge à l'attention qu'avoit cet Orateur ſur les chutes de ſes phraſes, on aura peine à croire qu'il n'en ait rien vu :

Nam cùm in ipſo beneficio veſtro tanta magnitudo eſt ;
Ut eam complecti oratione non poſſim :
Tùm in ſtudiis veſtris tanta declarata eſt voluntas ;
Ut non ſolùm calamitatem mihi detraxiſſe,
Sed etiam dignitatem auxiſſe videamini.

Quelque belle & agréable que ſoit la progreſſion aſcendante, la variété l'eſt encore plus. Il faut tâcher de concilier les différens agrémens. On peut réſerver cette progreſſion pour certaines penſées qui ont de l'éclat, qui doivent être plus développées que les autres ; & employer les intervalles égaux, les décroiſſans, quelquefois même rompre les ſymétries, pour les préparer. En un mot, il faut diſpoſer tout de maniere que d'un côté on évite l'affectation & le pédantiſme, & que de l'autre les repos ſe répondent & ſe diverſifient. Il faut que les objets ſe ſuivent ſans ſe confondre ; que l'eſprit travaille toujours & ſe repoſe de proche en proche ; que l'oreille ſoit frappée & menée par des chutes variées & ſymétriques : enfin que la reſpiration ſoit libre ſans être lâche, que l'auditeur ſoit toujours en haleine, & dans cet exercice inſenſible qu'on peut appeller l'attention machinale.

On peche en cette matiere par les

deux excès. Il y a obſcurité & embarras, quand il y a trop peu de repos. Il y a affectation, quand il y en a trop, ou qu'ils ſont trop ſymétriques. Par exemple, c'eſt faute de repos ſuffiſans qu'on ne ſe retrouve qu'avec peine dans la ſeconde de ces deux phraſes : *C'eſt une opinion preſque généralement établie qu'on peut, ſans eſprit, ſe faire une grande réputation dans les armes* : voilà la premiere : voici la ſeconde : *maïs je n'en ſuis pas plus diſpoſé à croire que des machines auxquelles l'uſage des réflexions eſt inconnu puiſſent exercer avec ſuccès un des arts dans leſquels il importe plus de réfléchir.* Il y a quelques repos dans cette phraſe ; mais il n'y en a pas aſſez, & ils ne ſont pas aſſez ſenſibles : les objets ſont comme enchevêtrés les uns dans les autres : c'eſt une confuſion, un mélange dont l'eſprit ne ſe tire qu'avec peine : & ſi le lecteur ne ſe donnoit à lui-même la liberté de reſpirer où le beſoin le prend, il ſeroit en grand danger d'être hors d'haleine en arrivant au bout.

S'il y a trop de repos, ou qu'ils ſoient trop ſymétriques, ou trop brillans pour le genre dans lequel on les emploie ; alors le diſcours devient comme un ta-

bleau en moſaïque ; ou il paroît tiré, empeſé, roide à force d'être régulier ; ou enfin il y a une eſpece de maſcarade qui traveſtit le genre, & fait figurer en groteſque les nombres d'appareils avec les choſes ſimples, ou les grandes choſes avec les nombres ſimples & négligés. On le ſentira dans l'exemple que je vais citer. C'eſt un diſciple de l'éloquence à qui on veut donner des préceptes de ſon art : on lui dit en parlant des orateurs :

Il faut que leur voix
propre en même-tems
à maîtriſer l'attention,
à exciter de grands mouvemens,
puiſſe donner,
à la véhémence du diſcours,
la mâle vigueur,
à l'élévation des ſentimens,
la noble fierté,
à la vivacité de la douleur,
l'éloquente énergie
qui leur ſont néceſſaires,
pour nous frapper,
pour nous ſaiſir,
& pour nous pénétrer.
Ce n'eſt pas aſſez qu'elle ébranle,
il faut qu'elle tranſporte.

Ce n'eſt pas aſſez qu'elle impoſe,
il faut qu'elle ſubjugue.
Ce n'eſt pas aſſez qu'elle touche,
il faut qu'elle déchire.

Voilà ce que les Latins auroient appellé *numerus luxurians*, le luxe des nombres. Cicéron n'auroit pas manqué d'appliquer ici les deux vers de Lucilius :

Quàm lepidè lexeis compoſtæ, ut teſſerulæ omnes
Arte, pavimento, atque emblemate vermiculato?

On croit avoir fait des merveilles quand on a entaſſé ſymétrie ſur ſymétrie, & que toutes les penſées ſont en compartimens ; & il ſe trouve qu'au lieu d'une élocution noble, libre, vigoureuſe, on n'a qu'un ſtyle affecté & un brillant puéril.

CHAPITRE

CHAPITRE V.

Du Nombre oratoire conſidéré ſelon ſes autres acceptions.

I.

Comme chute ou cadence finale.

TOUT eſpace, pour être bien marqué doit avoir un commencement & une fin bien déterminée. Le commencement d'une période eſt aſſez évident par lui-même. Mais quand pluſieurs eſpaces font partie d'une même période, le commencement de chaque eſpace ne peut être bien marqué, que quand la fin de l'eſpace précédent eſt bien marquée par ſa déſinence.

L'oreille ne peut pas s'y tromper dans la Poéſie. Outre qu'elle eſt avertie par le ſens, qui tombe ſouvent avec le vers, elle l'eſt encore par les metres caractériſtiques ou par les rimes qui la frappent invariablement à la fin de chaque eſpace rythmique, & qui lui diſent que le vers eſt achevé. D'ailleurs, comme tous les eſpaces ſont égaux, l'oreille ſait tou-

jours à quel point elle en eſt de ſa courſe; ils preſſent la déſinence, qui va tomber au point nommé : c'eſt la regle même qui la conduit.

Il n'en eſt pas ainſi dans la proſe, où l'oreille ſe conduit elle-même ſans autre regle que le ſentiment. Il faut que le ſentiment ſeul décide de la période, de l'inciſe, de leur étendue proportionnelle, & de leur déſinence propre, eu égard à ce qui précede & à ce qui ſuit.

C'eſt ce ſentiment ou ce goût qui donne à chaque phraſe le ton qui lui convient & qu'on ſent dès le premier mot : *Déja frémiſſoit dans ſon camp* : un commencement ſi fier, ne peut avoir une finale molle, ou traînante. C'eſt lui qui ſoutient ce ton, qui le remplit juſqu'au bout : c'eſt lui qui coupe les phraſes ſelon le beſoin, qui en fait des compartimens figurés, qui les fait croître, ou décroître, qui les rend paralleles, qui les croiſe, qui les entaſſe, qui ſemble quelquefois les jetter confuſément, pour en tirer un plus grand effet. Enfin c'eſt le ſentiment qui choiſit les finales, qui les rend plus ou moins éclatantes, & qui les varie ſelon le caractere de la penſée, & le lieu où elle ſe trouve : &

quand il eſt exquis, il ne s'y trompe jamais : nous ſentons en françois la différence d'une finale féminine ou d'une maſculine.

Les Anciens croyoient être aidés dans cette partie de l'art par la détermination de leurs pieds : ils pouvoient dire, le double trochée eſt majeſtueux *comprobavit* ; le péon eſt éclatant *deſinite* : l'iambe eſt vif ; le dactyle eſt pompeux ; le ſpondée grave, le moloſſe vaſte & enflé. Mais quand il s'agiſſoit de l'application de ces prétendues regles, l'art ne leur diſoit rien, il falloit s'en rapporter à l'oreille ſeule, qui pouvoit ſentir ce qui reſtoit de la meſure à remplir. Auſſi les grands maîtres qui faiſoient les regles dans la ſpéculation, raſſuroient-ils les écrivains dans la pratique : *Neque vos peon aut herous ille conturbet.* Prenez les nombres à-peu-près comme ils ſe préſenteront : *Ipſi occurrent & reſpondebunt non vocati.* Il ſuffit de ſavoir en général qu'il y a un art : & que pour en pratiquer les regles, il s'agit d'écarter ce qui pourroit détruire ou offuſquer les nombres plutôt que de les chercher eux-mêmes, ou de les choiſir avec inquiétude.

Cette obſervation de Cicéron prouve

que nous n'avons pas eu tort dans cette partie de nous en tenir à des généralités. Il faut, diſons-nous, que les chutes ſoient naturelles, qu'elles ſoient variées, qu'elles ne ſoient ni trop relevées, ni traînantes.

Ce n'eſt pas pourtant que les nombres de notre proſe ne puiſſent être auſſi dirigés par quelques regles, dans les ſyllabes qui précedent le repos. Il y a chez nous des mots plus ou moins ſonores, plus ou moins longs, plus ou moins graves, plus ou moins vifs dans leurs finales. Les pénultiemes longues ſuivies d'un *e* muet ont en général un ſon plus moëlleux, plus développé, comme *funebre*, *éclore*, *charmante*. Les finales maſculines ont plus de force & plus d'éclat, comme *clarté*, *valeur*, *vertu*. Pour connoître les unes & les autres en détail, il ſuffit de parcourir les rimes de quelqu'un de nos poëtes, quel qu'il ſoit.

C'eſt à l'orateur à faire ſon choix, ſelon que l'exige la matiere qu'il traite, ou la penſée même qu'il préſente, ou enfin la variété, laquelle n'eſt jamais plus néceſſaire que dans cette partie. Mais cette variété eſt ordinairement amenée par les objets mêmes, & par les

mots qui les expriment : on le verra dans cet exemple de Fléchier : *Le juſte* regarde ſa vie, *tantôt comme la fumée* qui s'éleve ; *qui s'affoiblit* en s'élevant ; *qui s'exhale & s'évanouit* dans les airs : *tantôt comme l'ombre qui* s'étend, *ſe* rétrécit, ſe diſſipe ; *ſombre*, *vuide*, *&* diſparoiſſante figure.

De même qu'il y a des demi-repos & des repos abſolus ; il y a auſſi des demi-chutes, ſi j'oſe parler ainſi, & des chutes finales. Rien n'eſt ſi nombreux & harmonieux que les unes & les autres dans la période de M. Fléchier. La plupart des nombres ſont imitatifs. Sans parler des mots *s'éleve*, *s'exhale*, *ſe rétrécit*, que d'art dans ces deux inciſes placés à la fin des nombres, *dans les airs* ! & *ſombre*, *vuide*, *& diſparoiſſante figure* ; ces trois épithétes, ſéparées par des repos, ont outre cela des finales féminines, auſſi-bien que le ſubſtantif qui le ſuit.

II.

Des metres oratoires.

Les eſpaces étant réglés par une meſure convenable, étant terminés par des déſinences aſſorties, il ne s'agit plus que

de les remplir, ſelon les mêmes principes : car c'eſt toujours le même eſprit & le même ſyſteme : l'art a ſes regles fondées ſur la nature ſimple : & la nature ſimple a ſon inſtinct qui peut être aidé par les regles de l'art. Voyons ce que fait l'une & l'autre d'abord dans la Poéſie, lorſqu'il s'agit de remplir les eſpaces, ou de compoſer le corps du vers.

Il y a deux parties à diſtinguer dans le corps du vers chez les Grecs & les Latins, les mots & les pieds. Ces deux parties doivent être tellement combinées qu'elles ſe croiſent mutuellement à-peu-près comme les rangs de pierre dans un mur bien bâti (*ut in ſtructura ſaxorum*) où les pierres d'un rang ſont croiſées par celles des rangs qui ſont immédiatement au-deſſus ou au-deſſous. La même choſe ſe fait dans les vers par le croiſement des mots avec les metres : ainſi dans ces vers *Luctan* | *tes ven* | *tos tem* | *peſta* | *teſque ſo* | *noras*, on voit les metres porter ſur deux mots, & enjamber de l'un à l'autre ; ce qui forme dans le vers une ſorte de treſſe qui entrelace les mots avec les metres, & les metres avec les mots, qui les lie les uns par les autres, & n'en fait preſque qu'un ſeul

mot ; tellement que quand on récite bien un vers bien fait, on ſent une ſorte de marche cadencée, un ſcandement ſourd, qui fait rouler enſemble la meſure & les paroles. Si on n'en ſent pas aſſez l'effet dans l'exemple que nous avons cité ; on le ſentira mieux dans l'exemple du contraire :

Urbem fortem nuper cepit fortior hoſtis,

Ce vers eſt inſoutenable, parce qu'il tombe à chaque mot, & qu'un pied n'eſt pas lié avec le ſuivant par le mot qui le porte, ni les mots par les pieds. C'eſt ſur cette théorie qu'a été fondée la loi des céſures dans la Poéſie métrique ; loi qu'on n'obſerve & qu'on ne néglige jamais, ſans qu'il en réſulte des défauts ou des beautés muſicales dans les vers.

Les anciens Rhéteurs ont prétendu porter encore cette partie de l'art poëtique juſques dans la proſe, pour lier & ſoutenir la marche des périodes : Je crois que l'art peut y influer ; mais préciſément comme dans les finales, & rien de plus. C'eſt-à-dire, que l'orateur ne doit pas ignorer qu'il y a en ce point, une perfection, à laquelle il doit tendre, & qui conſiſte à lier les périodes par une ſorte de mélodie : laquelle, ſi

elle eſt réelle & ſenſible, ſuppoſe toujours des metres & des céſures, comme dans le vers, & en porte l'effet même dans la proſe. C'eſt à quoi doit ſe borner le travail de cette partie. Qu'on prenne la période de Cicéron la plus arrondie : on y trouvera ſans doute, tout l'art du nombre mis en pratique ; mais j'oſe dire qu'il n'y a été mis que par le goût & le ſentiment de l'oreille & non par le travail de l'art. Cicéron choiſiſſoit ſes mots ſelon la nature de la penſée. Il ne les jettoit pas au haſard, il les poſoit avec réflexion, comme l'architecte qui bâtit. Il jugeoit les ſons, meſuroit les eſpaces, peſoit les ſyllabes, comparoit les finales, & lioit le tout par une même forme, *in orbem ſuum*, ſelon qu'il convenoit à la penſée & à ſes circonſtances. Mais cela ne s'exécutoit que ſous l'inſtinct d'une oreille exercée par la lecture des poëtes, & accoutumée par cet exercice, à diſcerner finement tout ce qui a rapport à la marche des penſées & à la diſtinction des objets.

Telle eſt la nature & l'emploi des Nombres, en prenant ce mot dans ſes différentes acceptions, comme eſpace, comme metre & comme chute finale.

C'eſt par eux que le diſcours eſt ſoutenu, lié, rempli, relevé, animé, varié.

Il eſt lié; parce qu'il eſt reſſerré dans des eſpaces terminés, preſque ſemblables à ceux de la Poéſie; parce que les metres ou rythmes qui enjambent d'un mot ſur l'autre, attachent les mots les uns aux autres, par un nœud inviſible; parce que la finale attire tout à elle depuis le commencement de la période juſqu'à la fin: *ſunt quidam nodi continuationis.*

Il eſt ſoutenu; parce qu'un pied attire un autre pied, par la céſure; un eſpace un autre eſpace, par la progreſſion; une cadence ſuſpendue une autre cadence, par la ſymétrie; ce qui donne à l'oraiſon du poids, de la force, de la vîteſſe dans ſa direction, *vibrantes numeros.*

Il eſt rempli; parce que le nombre ne laiſſe rien à deſirer ni à l'eſprit ni à l'oreille: c'eſt ſon effet eſſentiel; chaque phraſe eſt un tout ſolide, arrondi, auquel rien ne manque, & qui n'a rien de trop.

Il eſt ennobli & relevé; par les eſpaces, tantôt égaux, tantôt croiſſans, tantôt entrelacés avec ſymétrie; par les pieds majeſtueux, le péon, le dactyle,

le ſpondée ; par les cadences ou chutes brillantes & peu vulgaires. On en ſent l'effet dans le ſtyle familier, il ne faut qu'une gradation, qu'une finale trop ſoignée, pour en changer la couleur & le rendre affecté.

Il eſt animé & varié ; par les longues & par les breves plus ou moins multipliées ; par les eſpaces courts ou longs, plus ou moins ; par les finales plus ou moins fréquentes dans le ſtyle coupé ou dans le périodique : *tum ſtabilis, tum volubilis.*

Tous ces effets ne ſont point ſenſibles dans la proſe familiere, parce que pour être ſentis, il faut qu'ils ſoient portés à un certain degré : *ſermo vulgi eſt extra numerum.* Cependant les eſpaces y ſont, les finales, les metres : mais ils s'y rencontrent plutôt qu'on ne les y met : *ut non quæſitus eſſe numerus videatur, ſed ſecutus.* Les nombres de la proſe familiere ſont à ceux de la proſe ſoutenue, ce que ceux de la proſe ſoutenue ſont à ceux de la poéſie. Dans la poéſie, c'eſt une danſe légere où tous les pas ſont figurés & liés par la cadence, pour le plaiſir des danſeurs mêmes, & de ceux qui les voient : dans la proſe ſoutenue, c'eſt une marche militaire, qui ſe fait d'un

pas uni & ferme, pour joindre la grace à la force, & les augmenter l'une par l'autre : dans le ſtyle familier, c'eſt la marche d'un homme qui voyage pour affaire, ou qui ſe promene par amuſement. La proſe ſimple eſt négligée, découſue, c'eſt une eau qui ſe répand : *inculta, diſſipata, fluens.* La proſe ſoutenue eſt une eau preſſée & reſſerrée dans ſes bords ; qui coule directement & ſans obſtacle : *prono alveo.* La poéſie eſt une eau qui jaillit & qui prend toutes ſortes de formes ſelon les caprices de l'art & du goût. La proſe familiere eſt trop foible & trop lâche pour le ſervice : la poéſie eſt trop contrainte par ſes chaînes ; la proſe ſoutenue garde un juſte milieu : *Numeris aſtrictam orationem eſſe debere, carere verſibus.* Cic. Orat. 56.

Enfin, pour reprendre en deux mots tout ce que nous avons dit ſur le Nombre. Si on conſidere les nombres comme des eſpaces terminés & d'une étendue convenable, ils mettent à l'aiſe l'eſprit, l'oreille, la reſpiration de celui qui parle & de celui qui écoute ; ils préſentent les objets nettement ſéparés, ils lient les phraſes par des rapports ſymétriques, ils les font croître ou décroître ſelon les

circonſtances, & les varient de maniere que le goût eſt ſatisfait. Ils préparent l'action du déclamateur. Les geſtes ne ſauroient être gracieux, à moins qu'ils n'aient leurs tems, leurs degrés, leurs variations, leurs inflexions, leurs repos. Si la compoſition oratoire n'a point tout cela pour y répondre ; cela produit à-peu-près le même effet qu'une danſe faite au violon, ſans qu'il y ait concert des ſons avec les pas.

Si on conſidere les nombres comme des chutes préparées avec art ; ce ſont comme des pointes acérées au bout d'une fleche, qui donnent du poids, de la portée aux penſées, & qui en aſſurent la direction. Quand tous les ſons ſe trouvent liés enſemble par une juſte mélodie, & qu'outre cela on les attache à une finale vive & frappante, il en réſulte ce que Séneque appelle *pugnatorius mucro*. Toutes les phraſes ſont autant de traits qui portent loin, & qui font breche.

Enfin ſi on conſidere le Nombre comme une ſuite de metres, c'eſt-à-dire, de breves & de longues, c'eſt lui qui hâte plus ou moins la compoſition. On lit une hiſtoire tranquillement : l'ef-

prit ſe promene ſans gêne : il voyage comme dans un vaiſſeau. Mais un plaidoyer, un ſermon vigoureux, nous entraîne de force. Il a dans l'argumentation & dans l'amplification une impétuoſité, une courſe leſte & hardie qui double l'effort & renverſe l'ennemi.

D'où on peut, ce me ſemble, conclure que rien n'eſt ſi important à l'orateur que de ſavoir employer, comme il convient, les Nombres ; puiſqu'ils renferment une grande partie de ce degré d'élocution, de cette verve demi-poëtique, qui mérite ſeule le nom d'éloquence.

CHAPITRE VI.

De l'Harmonie oratoire & premierement de l'Harmonie des mots.

L'HARMONIE des ſons conſidérés comme ſignes, eſt l'accord des ſons avec les choſes ſignifiées. Elle conſiſte en deux points ; 1°. dans la convenance & le rapport des ſons, des ſyllabes, des mots, des nombres, avec les objets qu'ils expriment : 2°. dans la convenance du ſtyle avec le ſujet. La premiere eſt l'accord des parties de l'expreſſion avec les parties des choſes exprimées : l'autre eſt l'accord du tout avec le tout. Commençons par l'harmonie des ſons.

Les ſons ſans être figurés en mots peuvent fournir à l'homme, ſoit par leur nature, ſoit par leur durée, une ſorte de langage inarticulé pour exprimer, au moins juſqu'à un certain point, un certain nombre de choſes. Voici comme on le prouve.

Si les hommes n'avoient d'autre moyen que le geſte pour ſe communiquer entr'eux leurs idées, ils imiteroient la figure & le mouvement des objets qu'ils

voudroient repréſenter. Ils éleveroient la main pour déſigner le ciel ; ils l'abaiſſeroient, pour ſignifier un lieu profond ; ils peindroient par imitation le cheval qui court, l'arbre qui tombe. Suppoſé qu'au lieu du geſte ils n'euſſent que la voix ſeule, & tout au plus les premieres combinaiſons des élémens que nous avons dites être communes à tous les hommes ; croit-on qu'ils ne trouveroient pas moyen de ſe parler par ces ſons ? Lorſque le beſoin ſeroit preſſant ; l'organe de la voix agiroit de toute ſa force, & feroit entendre des ſons vifs, perçans, ſourds, rapides, traînans, roulans, éclatans, tous figurés par les différentes impreſſions qu'ils recevroient en paſſant par le goſier, ſur la langue, à travers les dents, ſur les levres, & le tout en conformité des qualités de l'objet qu'il s'agiroit de déſigner.

Ce langage n'eſt pas tout en ſuppoſition, puiſqu'il a une partie de ſon exiſtence dans les enfans, leſquels emploient ſouvent des ſons imitatifs pour exprimer des objets dont ils ne ſavent pas encore les noms ; & que dans la déclamation théâtrale, il n'y a pas une ſeule ſcene, où il n'y ait des choſes qui ne s'expriment

que par les tons de la voix & les ſons imitatifs.

Ces ſons imitatifs ſont fondus dans toutes les langues : ils en ſont comme la baſe fondamentale. C'eſt le principe qui a engendré les mots. On les trouve dans une infinité de termes de toutes les langues : c'eſt ainſi qu'on dit en françois : *gronder*, *murmurer*, *tonner*, *ſiffler*, *gazouiller*, *claquer*, *briller*, *piquer*, *lancer*, *bourdonner*, *&c.* L'imitation muſicale ſaiſit d'abord les objets qui font bruit, parce que le ſon eſt ce qu'il y a de plus aiſé à imiter par le ſon ; enſuite, ceux qui ſont en mouvement, parce que les ſons, marchant à leur maniere, ont pu par cette maniere exprimer la marche des objets. Enfin dans la configuration même & dans la couleur, qui paroiſſoient ne point donner priſe à l'imitation muſicale, l'imagination a trouvé des rapports analogiques avec le grave, l'aigu, la durée, la lenteur, la vîteſſe, la douceur, la durée, la légereté, la peſanteur, la grandeur, la petiteſſe, le mouvement, le repos, &c. La joie dilate, la crainte rétrécit, l'eſpérance ſouleve, la douleur abat : le bleu eſt doux, le rouge eſt vif, le vert eſt gai. De ſorte que, par

ce moyen, & à l'aide de l'imagination, qui ſe prête volontiers en pareil cas, preſque toute la nature a pu être imitée plus ou moins, & repréſentée par les ſons. D'où je conclus que le premier principe pour l'harmonie eſt d'employer des mots ou des phraſes, qui renferment par leur douceur ou par leur dureté, par leur lenteur ou leur vîteſſe, l'expreſſion imitative qui peut être dans les ſons.

Tous les grands poëtes s'en ſont fait une regle. Homere & Virgile l'ont ſuivie par-tout. S'il s'agit de peindre un athléte dans le combat; les vers s'élevent, ſe courbent, ſe dreſſent, ſe briſent, ſe hâtent, ſe roidiſſent, s'alongent à l'imitation de celui dont ils repréſentent les mouvemens.

S'agit-il de bâillemens, d'hiatus, de peindre quelque monſtre à cinquante gueules béantes?

Quinquaginta atris immanis hiatibus hydra,
Intùs habet ſedem.

Faut-il peindre les cris douloureux qui ſe perdent dans les airs, les cliquetis des chaînes?

Hinc exaudiri gemitus, & ſæva ſonare
Verbera: tum ſtridor ferri, tractæque catenæ.

J'en appelle à ceux qui ont de l'oreille : ne trouvent-ils pas dans ces vers le langage inarticulé & naturel dont nous parlons ?

Il en eſt de même de ceux-ci de Racine :

Juſqu'au fond de nos cœurs notre ſang s'eſt glacé.
Des courſiers attentifs le crin s'eſt hériſſé.
Cependant, ſur le dos de la plaine liquide,
S'éleve à gros bouillons une montagne humide,
L'onde approche, ſe briſe, & vomit à nos yeux,
Parmi des flots d'écume un monſtre furieux.
Son front large eſt armé de cornes menaçantes,
Tout ſon corps eſt couvert d'écailles jauniſſantes.
Indomptable taureau, dragon impétueux,
Sa croupe ſe recourbe en replis tortueux.
Ses longs mugiſſemens font trembler le rivage.
Le ciel avec horreur voit ce monſtre ſauvage.
La terre s'en émeut : l'air en eſt infecté :
Le flot qui l'apporta recule épouvanté.

Sang glacé, crins hériſſés, s'éleve à gros bouillons : l'onde approche, ſe briſe ; ſon front large eſt armé : ſa croupe ſe recourbe. Tous ces mots ont le caractere imitatif.

Citerai-je Deſpréaux qui parle ainſi d'un jeune poëte ?

Sa muſe *déréglée* en ſes vers *vagabonds*.

Et ailleurs :

Les Chanoines *vermeils* & *brillans* de ſanté,
S'engraiſſoient d'une *longue* & ſainte oiſiveté :

Le premier de ces deux vers eſt riant, clair : l'autre eſt lent & pareſſeux.

Ce poëte en a une infinité qui ont ce degré de perfection (*a*).

Pour ſentir tout l'effet de cette harmonie, qu'on ſuppoſe les mêmes ſons dans des mots qui exprimeroient des objets différens : elle y paroîtra auſſi déplacée que ſi on s'aviſoit de donner au mot *ſiffler* la ſignification de celui de *tonner*, ou celle d'*éclater* à celui de *ſoupirer* : & ainſi des autres.

La durée des ſons peut contribuer auſſi à l'expreſſion. Les Grecs & les Latins avoient ſur nous cet avantage, que certaines de leurs voyelles étoient plus longues qu'aucunes des autres. Cette longueur étoit ſi conſidérable, qu'ils avoient inventé des lettres exprès pour l'exprimer, quoique ce fût le même ſon : on le voit dans l'oméga, qui a le même ſon que l'omicron. Ces longues contribuoient beaucoup à caracté-

(*a*) Voyez Tome I. pag. 185.

riſer certaines expreſſions muſicales; parce qu'il eſt évident que plus un ſon eſt bref, plus il eſt ſec; que plus il eſt long, plus il eſt aiſé de le faire plein, nourri, ſonore. Nous avons nos longues à notre maniere & par comparaiſon avec les breves. Nous en avons même d'auſſi longues preſque que les plus longues des Latins, comme *fantôme*, *blême*; mais nous en avons peu. En récompenſe nous avons l'avantage des très-breves, qui nous ſervent admirablement pour peindre par imitation la vivacité. Nous en avons même qu'on ne prononce preſque pas, comme dans entê*te*ment, ca*che*té, &c. De ſorte que ſi nous avons moins que les Grecs & les Latins ce qui peint la lenteur du mouvement, nous avons, par retour, plus qu'eux ce qui peint la vîteſſe & la rapidité.

La longueur des mots a le même effet dans le diſcours que la longueur des ſons. Mais notre Langue n'a point de déſavantage de ce côté-là: parce que, outre que nos mots ne ſont par eux-mêmes ni trop courts, ni trop longs; nos articles, nos prépoſitions, nos auxiliaires, quoique ſéparés dans la grammaire, ne le ſont point dans le diſcours.

Ils ne font qu'un mot avec le mot principal. L'unité de l'idée qu'ils repréſentent les identifie. Ainſi on prononce comme un ſeul mot, *je chante*, *j'ai chanté* : *la gloire* ; *des vainqueurs*. Les articles & les pronoms ſont des pieces d'attache dont toutes les langues ont l'équivalent.

Telle eſt l'harmonie qui convient aux mots pris ſéparément, *ſingulis* ; il y en a une autre encore qui leur convient, lorſqu'on les conſidere comme liés entre eux : *collocatis*.

De même que tous les objets qui ſont liés entre eux dans l'eſprit, le ſont par un certain caractere de conformité ou d'oppoſition qu'il y a dans quelqu'une de leurs faces ; de même auſſi les phraſes qui repréſentent la liaiſon de ces idées doivent en porter le caractere. Il y a des phraſes plus douces, plus légeres, plus harmonieuſes, ſelon les mots qu'on a choiſis, ſelon la place qu'on leur a donnée, ſelon la maniere dont on les a ajuſtés entre eux. Quelque fine que paroiſſe cette harmonie, elle produit un charme réel dans la compoſition, & un écrivain qui a de de l'oreille ne la néglige pas. Cicéron y eſt exact autant que qui que ce ſoit : *Etſi homini nihil eſt magis optan-*

dum, quàm proſpera, æquabilis, perpetuaque fortuna, ſecundo vitæ, ſine ulla offenſione, curſu : tamen ſi mihi tranquilla & placata omnia fuiſſent, incredibili quâdam & penè divinâ, quâ nunc veſtro beneficio fruor, lætitiæ voluptate caruiſſem. Toute cette période eſt d'une douceur admirable, nul choc déſagréable de conſonne, beaucoup de voyelles, un mouvement paiſible & continu que rien n'interrompt, & qui ſemble aidé & entretenu par tous les ſons qui le rempliſſent.

Voici un exemple d'une conſtruction dure, par laquelle on peint des préparatifs de guerre.

Ut belli ſignum Laurenti Turnus ab arce,
Extulit, & rauco ſtrepuerunt cornua cantu,
Utque acres concuſſit equos, utque impulit arma;
Exemplo turbati animi : ſimul omne tumultu
Conjurat trepido Latium, ſævitque juventus
Effera. Ductores primi Meſſapus & Ufens,
Contemtorque Deûm Mezentius undique cogunt
Auxilia & latos vaſtant cultoribus agros :

Cette ſuite de ſons s'accorde parfaitement avec le ſujet : elle eſt auſſi dure, auſſi eſcarpée qu'elle peut l'être : *Laurenti Turnus : ab arce extulit : rauco ſtre-*

puêre ; utque acres : & dans le même vers, *utque impulit*, *&c.* Cet appareil de guerre n'a pas trop un objet déterminé pour l'imagination ; mais l'idée générale produit un ſentiment d'horreur, auquel l'imagination prête une ſorte de figure, & dont l'art imitateur repréſente au moins quelque partie. Nous avons préſenté des exemples en françois de cette harmonie dans le Tome précédent, I. Part. Sect. II. Chap. IX.

CHAPITRE VII.

De la ſeconde ſorte d'Harmonie.

LA ſeconde eſpece d'Harmonie eſt celle du ton général, ſoit de l'écrivain qui compoſe, ſoit de l'acteur qui déclame, avec le ſujet pris auſſi en général, & dans ſa totalité. De même qu'on ne doit point réciter d'un ton comique les vers de Corneille, ni d'un ton héroïque ceux de Moliere, à moins qu'on ne veuille faire une parodie, de même auſſi il faut rendre à chaque ſujet le ſtyle qui lui appartient :

Deſcriptas ſervare vices, operumque colores
Cur ego, ſi nequeo ignoroque, poëta ſalutor ?

Quand je dis le ſujet, c'eſt le ſujet revêtu de toutes ſes circonſtances. Il n'en faut qu'une, quelque légere qu'elle ſoit, pour le changer : par la raiſon que mille & un ne font pas mille.

L'eſſentiel eſt donc, pour éviter la parodie, de bien connoître le ſujet qu'on traite, d'en ſentir le poids, l'étendue, les degrés de dignité. Cela fait, il faut lui donner les penſées, les mots, les tours,

tours, les phraſes qui lui conviennent.

Il y a bien de la différence entre le ſtyle élevé, & le ſtyle ſimple. Les Anciens ont marqué cette différence par rapport à leurs langues; mais je ne vois point de Rhéteur moderne qui ait eſſayé de la faire ſentir dans nos Ecrivains françois. Préſentons-en d'abord quelques exemples.

Voici comme Madame de Sevigné raconte la mort de M. de Turenne, dans une lettre à ſon gendre : » C'eſt à vous » que je m'adreſſe, mon cher Comte, » pour vous écrire une des plus fâcheu- » ſes pertes qui pût arriver en France : » c'eſt la mort de M. de Turenne. Si c'eſt » moi qui vous l'apprends, je ſuis aſſurée » que vous ſerez auſſi touché & auſſi » déſolé que nous le ſommes ici. Cette » nouvelle arriva lundi à Verſailles. Le » Roi a été affligé comme on doit l'être » de la perte du plus grand capitaine, » & du plus honnête-homme du monde. » Toute la Cour fut en larmes; & M. de » Condom penſa s'évanouir. On étoit » prêt d'aller ſe divertir à Fontainebleau: » tout a été rompu. Jamais un homme » n'a été regretté ſi ſincerement. Tout » Paris, & tout le peuple, étoit dans le

» trouble & dans l'émotion. Chacun par-
» loit, & s'attroupoit pour regretter ce
» héros. Je vous envoie une très-bonne
» relation de ce qu'il a fait les derniers
» jours de ſa vie. C'eſt après trois mois
» d'une conduite toute miraculeuſe, &
» que les gens du métier ne ſe laſſent
» point d'admirer, qu'arrive le dernier
» jour de ſa gloire & de ſa vie. »

Voilà un morceau bien écrit ; mais dans le ſtyle le plus ſimple. La matiere par elle-même eſt grande ; mais le genre dans lequel on la traite eſt le plus petit de tous. Il faut donc que la matiere s'abaiſſe & ſe réduiſe au niveau du genre : c'eſt la regle. Comment s'y réduit-elle ?

Le premier privilége du genre épiſtolaire eſt la liberté. En conſéquence, on a pu mêler avec la matiere, des circonſtances qui ne tiennent qu'à la perſonne, ſoit qui écrit, ſoit à qui on écrit : *C'eſt à vous, Comte.... ſi c'eſt moi qui vous l'apprends, je ſuis aſſurée que vous ſerez auſſi touché, auſſi déſolé que nous le ſommes ici.*

En ſecond lieu, il y a pluſieurs phraſes communes : *une des plus fâcheuſes pertes qui pût arriver en France.* Affligé de la perte *du plus honnête-homme du monde.*

On étoit prêt d'aller ſe divertir à Fontainebleau ; tout a été rompu... je vous envoie une très-bonne relation... les gens du métier.

Les grands mots ſont évités. Il y a *le plus grand Capitaine*, mais le reſte de la phraſe, qui tient du trivial, rabaiſſe ce mot, *& le plus honnête-homme du monde.* Le terme *héros* n'a rien d'emphatique, ni d'affecté : il le falloit pour M. de Turenne.

Les chutes ſont toutes négligées : *auſſi déſolé que nous le ſommes ici : tout a été rompu.*

Enfin, & c'eſt, je crois, le caractere le plus marqué du ſtyle ſimple, il n'y a ni mélodie marquée, ni harmonie ſoutenue, ni nombre ſenſible : tout eſt négligé : un membre n'attire pas un autre membre : il n'y a point de progreſſion dans les idées, dans les phraſes : tout y reſſemble à des gens épars, plutôt qu'à des ſoldats rangés.

On va voir le contraſte dans le morceau de M. Fléchier que je vais citer. Cet orateur eſt en chaire, il parle ſur la matiere la plus touchante, la plus élevée, (c'eſt la mort d'un héros qui ſauvoit l'Etat) en préſence de l'aſſemblée

la plus reſpectable d'un grand royaume. Ira-t-il ſe mettre lui-même dans ſon récit ? Cauſera-t-il ſans façon comme avec un ami ? Laiſſera-t-il ſortir ſes mots, ſes penſées, ſes phraſes ſans y faire attention ?

» Déja frémiſſoit dans ſon camp l'en-
» nemi confus & déconcerté. Déja pre-
» noit l'eſſor pour ſe ſauver dans les mon-
» tagnes cet aigle dont le vol hardi avoit
» d'abord effrayé nos provinces. Ces fou-
» dres de bronze que l'enfer a inventés
» pour la deſtruction des hommes, ton-
» noient de tous côtés pour précipiter &
» favoriſer cette retraite : & la France
» en ſuſpens attendoit le ſuccès d'une
» entrepriſe, qui, ſelon toutes les regles
» de la guerre, étoit infaillible. Hélas !
» nous ſavions ce que nous devions eſpé-
» rer ; & nous ne penſions pas à ce que
» nous devions craindre..... O Dieu ter-
» rible, mais juſte en vos conſeils ſur les
» enfans des hommes ! vous diſpoſez &
» des vainqueurs & des victoires.....
» vous immolez à votre ſouveraine gran-
» deur de grandes victimes : & vous
» frappez, quand il vous plaît, ces têtes
» illuſtres que vous avez tant de fois
» couronnées.

» N'attendez pas, Meſſieurs, que j'ou-
» vre ici une ſcene tragique ; que je re-
» préſente ce grand homme étendu ſur
» ſes propres trophées ; que je découvre
» ce corps pâle & ſanglant, auprès du-
» quel fume encore la foudre qui l'a frap-
» pé ; que je faſſe crier ſon ſang comme
» celui d'Abel, & que j'expoſe à vos yeux
» les triſtes images de la Religion & de
» la Patrie éplorée....

» Je me trouble, Meſſieurs, Turenne
» meurt, tout ſe confond ; la fortune
» chancelle, la victoire ſe laſſe, la paix
» s'éloigne, les bonnes intentions des al-
» liés ſe ralentiſſent..... L'armée en
» deuil eſt occupée à lui rendre les devoirs
» funebres, & la Renommée qui ſe plaît
» à répandre dans l'Univers les accidens
» extraordinaires, va remplir toute l'Eu-
» rope du récit glorieux de la vie de
» ce Prince, & du triſte regret de ſa
» mort. »

Cet exemple ſuffit pour fournir toutes les différences du ton élevé avec le ton bas & ſimple. Qui croiroit que Me. de Sevigné a dit la même choſe, & qu'elle a pris à-peu-près les mêmes tours ? Si on y regarde de près, on verra la conformité. Mais quelle différence dans les

penſées, dans les mots, dans les phraſes ! Entrons dans les détails.

D'abord M. Fléchier emploie les termes les plus énergiques, c'eſt-à-dire, ceux qui peignent la choſe à l'imagination en même-tems qu'ils la font entendre à l'eſprit : *frémiſſoit, prenoit l'eſſor... cet aigle dont le vol hardi... ces foudres de bronze tonnoient.... la France en ſuſpens attendoit, &c.*

2°. Il y a des tours ſinguliers & hardis : *déja frémiſſoit l'ennemi.... déja prenoit l'eſſor, &c.* Ces conſtructions ſont inuſitées dans le ſtyle ſimple.

3°. Les grandes figures : l'exclamation : *hélas !* l'apoſtrophe : *O Dieu terrible, &c.* les antitheſes marquées : *vous diſpoſez des vainqueurs & des victoires.* Le ton ſimple n'a point cet air animé, ces éclats qui portent avec eux l'action même de l'orateur qui déclame. On ſent qu'il eſt en chaire, on l'entend, on voit ſon geſte.

4°. L'amplification regne par-tout. C'eſt-à-dire, que l'Orateur préſente ſes idées pluſieurs fois chacunes, mais chaque fois avec quelque accroiſſement de grandeur & de force : *déja frémiſſoit.... déja prenoit l'eſſor*, &c. Dans le ſtyle

ſimple on ſe contente de dire la choſe une fois : *M. de Condom s'eſt évanoui. On étoit prêt d'aller à Fontainebleau ; tout a été rompu.*

5°. Il y a la diſtribution & la progreſſion des nombres : c'eſt-à-dire, qu'il choiſit dans ſes phraſes les intervalles les plus majeſtueux, & qu'il les fait croître avec une certaine proportion :

1. *N'attendez pas, Meſſieurs, que j'ouvre ici une ſcene tragique ;*

2. *que je repréſente ce grand homme étendu ſur ſes propres trophées ;*

3. *que je découvre ce corps pâle & ſanglant, auprès duquel fume encore la foudre qui l'a frappé ;*

4. *que je faſſe crier ſon ſang comme celui d'Abel, & que j'expoſe à vos yeux les images de la Religion & de la Patrie éplorée* : voilà quatre membres qui vont tous en croiſſant : c'eſt ce que nous avons appellé la progreſſion aſcendante des nombres, ou des intervalles dans leſquels une phraſe eſt renfermée. Cette diſtribution, qui ſe trouve preſque par-tout dans le haut ſtyle, préſente à l'eſprit une ſorte de pyramide, qui a ſa pointe & ſa baſe, & forme une figure qui réunit à la fois la variété & l'unité.

Il y a autant de nombres dans la lettre de Me. de Sévigné que dans l'Oraiſon de M. Fléchier ; mais l'orateur les a plus gradués, plus égaux, plus lançans, plus brillans. Madame de Sévigné ne parle point à trois tems : elle dit la choſe tout uniment, ſeulement pour la dire. Fléchier amplifie la penſée ; il étale de l'appareil, il veut impoſer à celui qui l'écoute. Me. de Sévigné ne ſonge point à choiſir les mots, à faire des chutes imitatives. Fléchier n'oubliera rien de ce qui peut donner à ſon diſcours de la force, de la grandeur, de l'éclat. Il ſonge non-ſeulement à lier, à ſerrer les ſons dans ſes périodes, mais encore à les faire tomber de maniere que la chute ſoit agréable pour l'oreille & pour l'eſprit : c'eſt-à-dire, qu'il penſe à donner à ſon diſcours l'éclat des *nombres*, en prenant ce mot dans le ſecond ſens que nous lui avons donné ci-deſſus, & qui eſt le ſixieme caractere du ſtyle élevé.

6°. Les chutes de phraſes ſont plus ſenſiblement marquées, plus préparées, plus variées que dans le ſtyle ſimple. *Scene tragique* eſt dur & ſifflant : *propres trophées* eſt ſonore & vigoureux : *la foudre qui l'a frappé*, eſt fort & ſec ; *triſtes*

images de la Religion & de la Patrie éplorée, eſt doux, triſte, un peu traînant à cauſe de la derniere ſyllabe d'*éplorée* qui finit en mourant.

7°. Et j'aurois dû le mettre le premier : les ſons ſont mâles, vigoureux, aſſez fournis de conſonnes, les mots ſont longs, harmonieux : *Déconcerté*, *montagne*, *provinces*, *enfans des hommes*, *ſouveraine grandeur*, *foudre*, *trophées*, *images de la Religion éplorée*, &c. tout eſt noble & majeſtueux.

M. Fléchier ne pouvoit dire que M. de Turenne étoit *le plus honnête-homme du monde*.... que ſa mort étoit une *des plus fâcheuſes pertes qui pût arriver*... que *les gens du métier* admiroient ce qu'il avoit fait. De même, ſi Madame de Sévigné eût employé les grands mots, les figures, les inverſions, l'harmonie ſoutenue, l'amplification, les nombres triplés, elle n'eût point fait une lettre.

Ces excès ſont aiſés à éviter, parce que les extrêmes ſont aſſez éloignés l'un de l'autre pour qu'on ne s'y jette point alternativement ; mais il y a des degrés moins ſenſibles, des genres plus voiſins, quoiqu'entierement ſéparés, dans leſquels on prend le change. Un tragique

fait des vers épiques, quelquefois même lyriques : un comique s'oublie & fait du tragique. Chacun a ſon goût perſonnel, & croit bon pour les autres ce qu'il aime pour ſoi. Il faudroit que l'auteur qui compoſe fût en quelque ſorte identifié avec le ſujet qu'il traite ; qu'il ne pensât, qu'il ne s'exprimât que par lui : & le plus ſouvent c'eſt le ſujet qui parle par l'Auteur : il prend la couleur de l'homme, & perd au moins une partie de la ſienne. Si le ſujet faiſoit ſeul la loi dans la compoſition, on verroit chaque idée, chaque objet en prendre le ton, à meſure qu'il arrive, & ſe fondre dans le tableau, de maniere qu'il y fît variété, ſans rompre l'unité. Les grandes choſes s'abaiſſeroient ſans ſe dégrader, les petites s'éleveroient ſans perdre leur ſimplicité. C'eſt par ce moyen qu'Homere, Virgile, Deſpréaux, Racine & la Fontaine ſont devenus les modeles du beau : & c'eſt par le moyen oppoſé que Lucain & Seneque, & quelques autres qu'on pourroit citer, ſont des exemples du contraire.

De ces deux eſpeces d'harmonie, la premiere, qui eſt l'accord des ſons avec les objets, ne ſe trouve gueres que dans la poéſie ; parce que les poëtes perſonni-

fiant dans leur enthouſiaſme tout ce qui eſt dans la nature, donnant à tout du mouvement & de l'action, & une action vive, l'imitation y eſt plus aiſée à pratiquer, & les reſſemblances plus ſenſibles. Dans les autres genres, où il s'agit autant de raiſonner que de peindre, cette harmonie eſt beaucoup moins fréquente, & moins remarquable. Tout ſe réduit preſque à la mélodie, & à la ſeconde eſpece d'harmonie.

CHAPITRE VIII.

Conſéquence de ces principes ſur le Nombre & l'Harmonie.

TOUTES ces obſervations nous menent naturellement à une vérité que Denys d'Halicarnaſſe a établie dans les deux derniers chapitres de ſon livre ſur l'arrangement des mots : *Que la proſe* (il entend la proſe oratoire & ſoutenue) *doit être auſſi travaillée & auſſi ſerrée que les vers ; auſſi coulans que la proſe.* (*a*)

J'ai tâché juſqu'ici de faire ſentir que la proſe demandoit autant de ſoin & de travail que les vers, en ce qui concerne 1°. la mélodie ou la liaiſon mutuelle des ſons, des mots, des phraſes, des périodes : 2°. L'harmonie ou l'accord de ces mêmes ſons, de ces mots, de ces périodes, avec le ſujet & ſes circonſtances. 3°. Enfin les nombres ou les eſpaces, qu'il faut diſtribuer, terminer, varier, combiner au gré de l'oreille & de l'eſprit ; & cela, ſans le ſecours de ces formes

(*a*) (*Poeta*) *eſt eò laudabilior quòd virtutes oratoris perſequitur, cùm verſu ſit aſtrictior.* Cic. Or. 20.

techniques qui fixent le poëte dans le travail de la verſification, & qui mettent, pour ainſi dire, le goût de l'oreille ſous la direction des regles de l'art. (*a*) D'où il ſuit que toute proſe bien faite eſt vers, à peu de choſe près, c'eſt-à-dire, auſſi travaillée & auſſi ſerrée que les vers. Il reſte à expliquer comment les vers ſeront proſe, c'eſt à-dire, auſſi aiſés & auſſi coulans que la proſe : ce qui peut ſe faire en deux mots.

La proſe & la poéſie qu'on enviſage ordinairement comme deux langages différens, ne ſont l'une & l'autre qu'un courant de penſées revêtues d'expreſſions. La nature & l'art influent pareillement, quoiqu'inégalement, ſur l'une & ſur l'autre. La proſe qui ſemble libre de ſa nature, a pourtant ſes chaînes dans l'expreſſion, comme on l'a vu ci-devant. A ſon tour la poéſie, qui ſemble reſſerrée par des regles plus étroites, quant à l'expreſſion, rentre dans ſes droits de liberté, lorſqu'il ne s'agit que des penſées.

(*a*) *Quo etiam difficilius eſt oratione uti quàm verſibus : quòd in illis certa quædam & definita lex eſt, quam ſequi neceſſe ſit : in dicendo autem nihil eſt propoſitum, niſi ut ne immoderata, aut anguſta, aut diſſoluta, aut fluens ſit oratio.* Cic. Or. 38.

Elle eſt auſſi libre que la proſe dans tout ce qui concerne l'étendue, la ſuite, la diſpoſition, les variétés des périodes, des membres, des inciſes; & jamais elle n'eſt plus parfaite que quand le naturel & la liaiſon des choſes & des idées font oublier l'art & le technique de l'expreſſion. Prenons un exemple.

Lorſqu'on récite les vers de Racine & qu'on les récite bien, on ſeroit preſque tenté de les prendre pour de la proſe; ſi on n'y reſſentoit pas une certaine harmonie plus marquée, & quelques cadences plus ſymétriques, qui ſemblent s'échapper du texte: „ Celui qui met un „ frein à la fureur des flots, fait auſſi des „ méchans arrêter les complots. Soumis „ avec reſpect à ſa volonté ſainte, je „ crains Dieu, cher Abner, & n'ai point „ d'autre crainte: cependant je rends „ grace au zele officieux, qui ſur tous „ mes périls vous fait ouvrir les yeux. „ Je vois que l'injuſtice en ſecret vous ir- „ rite, que vous avez encore le cœur Iſ- „ raélite: le ciel en ſoit béni. Mais ce ſe- „ cret courroux, cette oiſive vertu, vous „ en contentez-vous? La foi qui n'agit „ point, eſt-ce une foi ſincere? Huit ans „ déja paſſés une impie étrangere du

„ ſceptre de David uſurpe tous les droits,
„ ſe baigne impunément dans le ſang de
„ nos rois, des enfans de ſon fils déteſ-
„ table homicide, & même contre Dieu
„ leve ſon bras perfide : & vous l'un des
„ ſoutiens de ce tremblant état, vous
„ nourri dans le camp du ſaint roi Jo-
„ ſaphat, qui ſous ſon fils Joram com-
„ mandiez nos armées, qui raſſurates ſeul
„ nos villes alarmées, lorſque d'Okoſias
„ le trépas imprévu diſperſa tout ſon
„ camp à l'aſpect de Jéhu. Je crains Dieu,
„ dites-vous, ſa vérité me touche : Voici
„ comme ce Dieu vous parle par ma bou-
„ che : Du zele de ma Loi que ſert de
„ vous parer ? Par de ſtériles vœux, pen-
„ ſez-vous m'honorer ? Quel fruit me re-
„ vient-il de tous vos ſacrifices ? Ai-je be-
„ ſoin du ſang des boucs & des géniſſes ?
„ Le ſang de vos rois crie & n'eſt point
„ écouté ? Rompez, rompez tout pacte
„ avec l'impiété : du milieu de mon peu-
„ ple exterminez les crimes, & vous
„ viendrez alors m'immoler des victi-
„ mes. „

Il n'eſt point d'oraiſon qui coule avec plus de force & de liberté que cette poéſie. Rien ne s'y reſſent des contrain-

tes de la rime, rien n'y eſt lâche, forcé, tronqué, découſu ; tout eſt plein & lié. C'eſt la plus belle proſe, à ne conſidérer que les penſées, les tours de phraſes & la variété des périodes ; c'eſt la plus belle & la plus riche poéſie, à ne conſidérer que les expreſſions, l'harmonie & les nombres. Je citerois des morceaux d'épopée, s'il en étoit beſoin ; mais on ſent qu'il eſt aiſé d'en trouver des exemples frappans en ouvrant nos bons poëtes.

La poéſie lyrique qui fait des aſſortimens de différentes eſpeces de vers, & qui entremêle les rimes, ſemble s'approcher encore plus de l'aiſance & de la facilité de la proſe : „ Ce feu „ ſacré que Prométhée oſa dérober „ dans les cieux, la raiſon à l'homme „ apportée, le rend preſque ſemblable „ aux dieux. Se pourroit-il, ſage La „ Fare, qu'un préſent ſi noble & ſi „ rare de nos maux devînt l'inſtrument ? „ & qu'une lumiere divine pût être ja„ mais l'origine d'un déplorable aveu„ glement ?

„ Lorſqu'à l'époux de Pénélope Mi„ nerve accorde ſon ſecours, les Leſ-

„ trigons & le Cyclope ont beau s'ar-
„ mer contre ſes jours. Aidé de cette in-
„ telligence, il triomphe de la vengeance
„ de Neptune, en vain courroucé. Par elle
„ il brave les careſſes des Syrenes enchan-
„ tereſſes & les breuvages de Circé.

„ De la vertu qui nous conſerve c'eſt
„ le ſymbolique tableau : chaque mor-
„ tel a ſa Minerve qui doit lui ſervir
„ de flambeau. Mais cette déïté pro-
„ pice marchoit toujours devant Ulyſ-
„ ſe, lui ſervant de guide & d'appui ;
„ au lieu que par l'homme conduite,
„ elle ne va plus qu'à ſa ſuite, & ſe
„ précipite avec lui.

„ Loin que la raiſon nous éclaire &
„ conduiſe nos actions, nous avons trou-
„ vé l'art d'en faire l'orateur de nos
„ paſſions, &c. „

Qu'on ôte les rimes de cette poéſie, & l'égalité trop ſenſible de quelques-uns de ſes eſpaces ; elle n'a plus rien qui la rende différente d'une proſe ſerrée dans le genre élevé.

Voilà toute la penſée de Denys d'Halicarnaſſe. Il l'a vérifiée par des exemples de Démoſthene, d'Hérodote, d'Homere, & des autres poëtes.

Bircovius l'a vérifiée par des exemples latins. Les deux exemples que je viens de citer pour la poéſie, joints aux deux que j'ai cités plus haut pour la proſe, ſuffiront pour montrer que le même principe peut avoir ſon application à l'éloquence & à la poéſie françoiſe.

SECONDE PARTIE.

De la conſtruction particuliere à la Langue Françoiſe.

POUR répandre ſur cette matiere le jour dont il ſemble qu'elle a beſoin, nous ne pouvons gueres nous diſpenſer de dire quelque choſe du génie des Langues en général, afin de paſſer enſuite au génie particulier de la Langue Françoiſe, ſur lequel doivent être fondées les conſtructions qui lui ſont propres.

CHAPITRE I.

Ce qu'on entend par le génie d'une Langue.

NOUS diſons qu'un mot eſt dans l'analogie d'une Langue : nous ne diſons pas la même choſe du tour. Nous diſons au contraire qu'un tour eſt dans le génie d'une langue, nous ne diſons pas la même choſe du mot. En demander la raiſon, c'eſt demander la différen-

ce qu'il y a entre ce qu'on appelle *analogie* & ce qu'on appelle *génie* dans une langue. Nous rapprochons ici ces deux idées qu'on peut confondre, afin de les ſéparer plus nettement.

Le mot *analogie* ſignifie rapport, c'eſt-à-dire, convenance, conformité, reſſemblance, ſoit entre les choſes, ſoit entre les idées, ſoit entre les mots qu'on dit être analogues. Il n'eſt pas beſoin de dire que lorſqu'on parle d'analogie dans les langues on ne parle que de celle des mots. (*a*)

Cette analogie eſt le rapport des ſons, des mots, des terminaiſons, des conjugaiſons de ces mots, à certaines formes adoptées par une nation, & concentrées

(*a*) Nous ne parlons même que de l'analogie générale d'une langue priſe dans ſa totalité, & conſidérée par les caracteres qui lui ſont propres & qui la diſtinguent de toute autre langue. Car le mot *analogie* ſignifie encore le rapport de convenance du ſon d'un mot avec l'objet qu'il exprime; ainſi *claquer*, *ſiffler*, *tonner*, *gronder* ſont analogues avec les objets qu'ils repréſentent. On le prend même quelquefois pour marquer la convenance réciproque des mots d'une même famille, qui s'engendrent les uns des autres: ainſi *aimer*, *amour*, *amitié*, *aimable* ſont des mots analogues, parce qu'exprimant le même fonds d'idées, avec les mêmes ſons principaux, ils n'y ajoutent qu'une légere modification, comme les traits individuels, qui diſtinguent le fils du pere, le frere du frere.

dans ſon goût par l'habitude de la langue & de l'oreille, c'eſt-à dire, des organes qui produiſent la parole ou qui la reçoivent.

Ainſi l'analogie en françois aime à mettre un *e* muet à la place de l'*a* final des Latins, *ala* aile, *porta* porte. Elle change *Al* en *au*, *falſus* faux, *altus* haut: *Au* en *o*, *aurum* or, *auris* oreille. Elle change *b* en *v*, *liber* livre, *caballus* cheval, *habere* avoir; & quelquefois le *p*, *lepus* lievre, *pauper* pauvre. Elle met un *e* avant l'*ſ* initiale des Latins, *ſpiritus* eſprit, *ſpina* épine, *ſpes* eſpoir. Elle ajoute l'*n* naſale à la fin des noms ſubſtantifs en *o*, *manſio* maiſon, *natio* nation, *cantio* chanſon. Elle s'approprie certaines finales, de *pulvis* elle fait *poudre*, de *molere* moudre, de *tener* tendre, de *numerus* nombre, de *marmor* marbre. Elle établit une forme pour les négatifs : *in*fini, *in*certain, *dé*plaiſant, *dé*truire; pour les réduplicatifs *re*prendre, *re*tomber; pour les réciproques, *s'en*trebattre, *s'en*tr'aimer &c. Telle eſt l'analogie concernant la formation des mots. Elle eſt plus ſenſible encore dans les déclinaiſons des noms, & dans les conjugaiſons des verbes; parce que les déclinaiſons & les conjugaiſons ne ſont elles-mêmes que

des modeles, des eſpeces de moules, où les noms & les verbes prennent une configuration particuliere, qui modifie leur ſignification en y ajoutant les nombres, les genres, les cas, les tems, les modes, les perſonnes : cela n'a pas beſoin de preuve ni d'exemples.

D'où je conclus que l'analogie d'une langue conſidérée dans ſa totalité eſt, comme je viens de dire, le rapport des ſons, des mots, des terminaiſons, des conjugaiſons, à certaines formes adoptées primitivement par une nation, & concentrées dans ſon goût par l'habitude des organes qui produiſent ou qui reçoivent la parole. C'eſt ce rapport qui fait qu'on dit d'un nom propre même, auſſitôt qu'on l'entend, ce mot eſt flamand, anglois, allemand, polonois, italien ; parce qu'on y ſent l'analogie.

L'analogie en fait de langue eſt donc l'habitude de la langue & de l'oreille : le génie au contraire eſt l'habitude de l'eſprit, qui s'eſt accoutumé à donner ou à recevoir les idées dans tel ordre plutôt que dans tel autre. En général notre ame dans toutes ſes opérations aime à être conduite par des rapports, parce que les rapports la ſoulagent, &

la menent ſans effort d'un terme à l'autre. Quand il y a des rapports, il lui ſemble qu'elle gliſſe d'une idée à une autre idée. Quand il n'y en a point, il lui ſemble qu'elle n'y arrive que par ſaut. C'eſt pourquoi toute langue formée a eu ſon analogie, qui la détermine en ce qui concerne la forme des mots, & ſon génie qui la guide dans ce qui concerne l'arrangement de ces mêmes mots.

Or ce génie ne peut être que dans le caractere ou la nature des hommes qui parlent une même langue, ou dans la nature de la langue même qui eſt parlée. Voyons d'abord ce qu'il peut y en avoir dans la nature des hommes. Les hommes en ce qui leur eſt eſſentiel ſont les mêmes, dans tous les lieux & dans tous les tems : ils ont tous une faculté qui penſe, & un autre qui ſent : & ils communiquent à leurs pareils les mouvemens intérieurs de ces facultés, par le motif du beſoin. Par conſéquent ils doivent tous ſe porter à faire cette communication par la voie la plus courte & la plus ſûre : il n'en eſt point d'autre pour le beſoin. Dès que c'eſt lui qui ordonne & qui parle, il va d'abord au fait : nulle diſtinction, ni pour les pays, ni pour les tems :

c'eſt un reſſort placé dans toutes les ames, qui les agite & les ſecoue toutes de la même maniere. Si on ſuppoſe qu'il y ait une machine au-dehors qui doive en repréſenter les mouvemens ; toutes les fois que les mêmes objets agiront ſur le reſſort interne, il en réſultera, ſinon d'auſſi vives, au moins autant d'expreſſions dans cette machine extérieure ; & elles y ſeront conſtamment arrangées ſelon l'ordre des ſecouſſes du reſſort qui eſt au-dedans. Il n'eſt pas néceſſaire de dire ici que cette machine extérieure eſt la parole. Tel eſt le génie des langues, conſidérées en général. Il eſt certain que ſi on conſidere la parole en général, avant que de la diviſer en langue grecque, latine, françoiſe, &c. & dans l'idée de ſa perfection poſſible ; on ſe la repréſentera ſuivant pas à pas l'eſprit & le cœur, rendant à la lettre la penſée avec ſes circonſtances, la rendant avec ſon degré de lumiere & de feu ; avec ſes parties, ſelon leurs configurations, leurs liaiſons, leurs rapports, &c. Ce ſera un portrait, où notre ame ſe verra hors d'elle-même, toute entiere, telle qu'elle eſt, dans toutes ſes poſitions, ſes modifications, ſes mouvemens.

Mais

Mais ſi on la diviſe, & qu'on la conſidere, non comme on peut la concevoir en général, mais comme elle eſt réellement dans ſes eſpeces exiſtantes; alors on peut enviſager chaque eſpece par deux côtés : par le génie particulier de peuples, ſelon les climats qu'ils habitent; & par la forme & la conſtitution particuliere des ſons qui conſtituent ce qu'on appelle une langue, par oppoſition à une autre langue.

Il ſemble que, ſi on conſidere les langues du côté du génie particulier des peuples, ce ſera encore le même ordre des idées, & par conſéquent des expreſſions. Toute la différence qu'on pourra y mettre ſe tiendra du côté du plus ou du moins de vîteſſe ou de force. Les peuples qui auront plus de vivacité & de feu, pourront exprimer moins de choſes, & en laiſſer plus à deviner à leurs auditeurs; parce que ſe contentant des principales idées, qu'ils exprimeront fortement, ils négligeront les autres, qui pourroient les arrêter dans leur courſe, & les empêcher d'arriver ſitôt. Ceux qui auront plus de flegme, ou plus de lenteur, prendront tout le tems néceſſaire pour laiſſer ſortir tour-à-tour toutes leurs

idées, principales & acceſſoires, avec toutes leurs circonſtances : car juſqu'ici nous ſuppoſons que la langue ſe prête à toutes les penſées, à leurs parties, à leurs manieres d'être. Or on ne voit point deux marches différentes. C'eſt la même, ſoit dans la langue idéale, ſoit dans la langue réelle, conſidérée ſeulement du côté du génie particulier des peuples (*a*). Et il faut bien que ce ſoit la même, puiſqu'il y a de bonnes raiſons pour qu'elle le ſoit, & qu'il n'y en a aucune pour qu'elle ne le ſoit pas. C'eſt le ſeul beſoin de celui qui parle, qui regle ſa langue & ſa conſtruction : & ce maître a par-tout & conſtamment la même méthode, dont le grand & l'unique principe eſt l'intérêt.

C'eſt donc ailleurs qu'il faut aller chercher la cauſe des différens arrangemens des mots. On la trouvera dans la ſe-

(*a*) J'ai cru aſſez long-tems que le génie de la langue dépendoit au moins en partie du génie de la nation ; je crois maintenant que j'étois dans l'erreur. Le génie de la langue françoiſe eſt dans Villehardouin comme il eſt dans Racine. Mais dans l'un il eſt offuſqué par des latiniſmes & des barbariſmes. Dans l'autre il eſt non-ſeulement purgé de tout ce qui lui eſt étranger, mais embelli de tout ce qu'il pouvoit recevoir de grace. C'eſt le goût de la nation qui a changé ; non le génie de la langue.

conde maniere d'enviſager les langues particulieres.

Les langues particulieres qui exiſtent ſont toutes très-éloignées de la perfection poſſible & idéale. Elles ont toutes le même but, qui eſt de placer avec clarté & juſteſſe (ces deux qualités comprennent toute la perfection du langage) dans les eſprits de ceux qui écoutent, ce qui eſt dans l'ame de celui qui parle. Mais il y en a qui ont moins de couleurs que les autres, ou qui les ont moins fortes, ou qui les ont moins faciles à broyer, à fondre, pour produire les nuances : ce qui doit fonder les différences entre elles.

Toutes les langues conſiſtent dans les ſons. Ces ſons étant figurés de telle ou telle maniere, appartiennent à une langue ou à une autre par une certaine analogie, qui les réunit, & en forme un corps qui conſtitue la langue dans ſon eſpece : nous venons de le dire. Or ces ſons figurés ſont multipliés plus ou moins ; ce qui fait abondance ou pauvreté : ils ont plus ou moins de force ; ce qui fait énergie ou foibleſſe : ils ont plus ou moins de flexibilité ; ce qui produit la douceur, la clarté, la juſteſſe.

Nous tenons la ſource des différences de conſtructions. C'eſt-là ce qui forme le génie particulier des langues par rapport à l'arrangement des mots, & qui les oblige de s'écarter de la nature, plus ou moins, ſelon qu'elles y ſont plus ou moins forcées par la diſette, ou par la foibleſſe, ou par l'inflexibilité. Et c'eſt-là que nous trouverons la raiſon de la différence qu'il y a entre la conſtruction françoiſe & la latine.

CHAPITRE II.

Du Génie particulier de la langue françoiſe.

J'ENTENDS dire tous les jours, & je lis dans tous les livres, que les Latins avoient beaucoup plus d'avantage que nous. Nous ſommes obligés, dit-on, de ſuivre toujours le même arrangement, nominatif, verbe, régime, c'eſt une marche éternelle qui ne varie jamais. Les Latins, au contraire, maîtres de leur conſtruction, placent leurs mots à leur gré, ſans être aſſervis à aucune regle. C'eſt tantôt un verbe qui ſe montre à la tête, tantôt un adjectif, quelquefois un adverbe, ſelon qu'il leur plaît, ſans autre loi que celle de l'harmonie.

D'autres ont pris la choſe d'une autre maniere, qui ſembleroit plus juſte, ſi elle étoit fondée en raiſon. Bien loin de plaindre la langue françoiſe d'être aſſervie à une conſtruction monotone, ils la félicitent ſur la clarté qu'ils prétendent que lui procure cette conſtruction. » Dans la conſtruction latine (dit le P.

du Cerceau, celui de tous qui s'eſt exprimé avec plus de ſécurité ſur ce point)
„ pourvu que les mots qui doivent entrer dans la compoſition d'une phraſe
„ s'y trouvent raſſemblés, peu importe
„ bien ſouvent dans quel ordre on les
„ place, & quel rang ils tiennent. Tel
„ qu'on met à la tête de la période figureroit ſouvent auſſi-bien, ſi on le renvoyoit à la queue ; de ſorte qu'en
„ mettant confuſément tous les termes
„ d'une phraſe dans un chapeau, & les
„ tirant au haſard l'un après l'autre,
„ comme les billets de la loterie, la
„ conſtruction s'en trouveroit toujours,
„ à peu de choſe près, aſſez réguliere.
„ Notre langue n'admet point une pareille licence, & a ſa route plus reſſerrée & plus gênée. C'eſt ce que quelques gens lui reprochent comme une
„ imperfection. J'en conviendrai ſans
„ peine, dès qu'on m'aura fait voir que
„ de parler dans le même ordre qu'on
„ penſe, c'eſt un défaut.... Pour moi
„ j'ai cru juſqu'ici que celui-là parloit le
„ mieux qui ſe rendoit le plus intelligible, & qu'on ſe le rendoit d'autant
„ plus qu'on laiſſoit moins à faire à la
„ conception de ceux à qui on adreſſe

„ la parole. Le dérangement des mots,
„ & la diſpoſition preſque arbitraire que
„ permet ſur ce point la conſtruction la-
„ tine, a quelque choſe de fatigant
„ pour l'intelligence de celui qui écoute.
„ Il faut qu'il épele, pour ainſi dire,
„ chaque mot, & qu'il mette en ordre
„ dans ſon eſprit ce que nous préſen-
„ tons en déſordre dans le diſcours....
„ Au lieu que notre langue épargne cette
„ fatigue à l'auditeur, en lui préſentant
„ les idées dans l'ordre naturel qu'elles
„ doivent avoir.... C'eſt un avantage
„ que notre langue a ſur la latine, & ſur
„ celles qui lui reſſemblent..... Je ne
„ prétends point par-là déprimer la lan-
„ gue latine que j'ai étudié toute ma vie...
„ Mais il faut qu'elle cede à la nôtre pour
„ la régularité & la netteté de la conſ-
„ truction „. On ſait d'avance ce qu'on doit penſer de cette doctrine.

Je demande premierement à ceux qui parlent de la ſorte, ſi nous ſommes bien, nous François, placés, comme il faudroit l'être, pour juger des inverſions latines & des nôtres. L'habitude eſt une ſeconde nature : il y a long-tems qu'on l'a dit ; & cela n'eſt jamais plus vrai qu'en matiere de langue. J'écris en al-

lant de gauche à droite ; & je trouve plaiſant un Hébreu qui écrit en venant de droite à gauche. C'eſt vous-même qui êtes plaiſant, me dit l'Hébreu. Vous ne voyez votre écriture que quand vous l'avez faite, & qu'il n'eſt plus tems de la réformer : votre main & votre plume vous la cachent : au lieu que nous, venant de droite à gauche, nous voyons le trait à meſure qu'il ſe forme. Rions, ſi vous le voulez, de ſon raiſonnement. Toujours eſt-il vrai qu'à en juger par l'imagination, nous croyons que nos antipodes ont la tête en bas, & que c'eſt à nous ſeuls qu'il appartient de l'avoir en haut.

Il pourroit bien arriver la même choſe dans la queſtion préſente, & que ce que nous croyons voir chez les autres ne fût que chez nous. Examinons ce probleme avec attention.

Les Latins diſoient *Patrem amat filius*, ou *filius amat patrem*, ſans que ni l'une ni l'autre de ces conſtructions rendît le ſens incertain. Nous ne pouvons rendre ces mêmes idées que d'une ſeule maniere, *le fils aime le pere*. La raiſon eſt que les Latins avoient des cas dans leurs noms, & que par ce moyen leurs noms

pouvoient être régiſſans ou régis indépendamment de la place qu'ils occupoient dans la phraſe. Nous au contraire, n'ayant dans nos noms aucun caractere extérieur qui diſtingue le nominatif de l'accuſatif, c'eſt-à-dire, le mot *pere* régiſſant du mot *pere* régi, il eſt indiſpenſable que le régiſſant ſoit avant le régi, ſans quoi on courroit riſque de les confondre, & par-là de mettre le déſordre dans les idées. Voilà une premiere cauſe de ſingularité dans nos conſtructions. Il y en a une ſeconde, c'eſt la multitude des auxiliaires.

Il y a des langues où on a trouvé le ſecret d'attacher aux verbes par de légeres inflexions une infinité de rapports ſans multiplier les mots pour exprimer ces rapports d'action, ou de paſſion, ou de réciprocité, rapports de tems, de lieu, de perſonnes, de genres, de nombres, de maniere. Les Hébreux, diſoient dans un même mot : *J'ai enſeigné : j'ai été enſeigné : j'ai enſeigné exactement : on m'a enſeigné exactement : on m'a ordonné d'enſeigner ; on a eu ordre de m'enſeigner : je me ſuis enſeigné moi-même.* Les Grecs & les Latins avoient une partie de ces avantages, mais ils ne les avoient pas tous.

Pour exprimer tous ces rapports, la langue françoiſe a beſoin d'autant d'auxiliaires : auxiliaire pour l'actif, c'eſt le verbe *avoir* ; pour le paſſif, c'eſt le verbe *être*. Souvent ces deux auxiliaires enſemble : *j'ai été enſeigné* : auxiliaire pour la perſonne *je*, *tu*, *il* ; pour certains modes, *que* : qu'on y ajoute l'adverbe *exactement*, le verbe françois eſt au verbe hébreu, ce que cette phraſe *un être étendu*, *vivant*, *animé*, *raiſonnable* eſt au mot *homme* qui ſeul renferme toutes ces idées. Voilà une ſeconde raiſon de la différence de nos conſtructions ; je ne crois pas qu'il y en ait d'autres.

D'où je conclus 1°. Que notre langue doit avoir dans ces deux eſpeces, une autre conſtruction que les langues qui ne ſont point ſujettes à ces deux inconvéniens ; 2°. Que notre langue doit reprendre les conſtructions ordinaires aux autres langues, quand elle n'eſt ni dans l'un ni dans l'autre de ces deux cas.

Il eſt inutile, je crois, de vérifier la premiere de ces deux conſéquences, du moins quant à ce qui concerne les cas des noms. L'exemple cité ci-deſſus eſt ſans réplique : *patrem amat filius*, *le fils aime le pere*. Je dis donc que dans cet

exemple nous ne changeons la conſtruction latine que par la néceſſité que nous impoſe le défaut de cas, cela eſt évident. Or on ſent que cette conſtruction revient aſſez ſouvent pour former un ordre de langage tout différent de celui des langues qui ont des cas proprement dits.

L'autre raiſon de différence ſe montre dans la préférence que nous donnons aux actifs ſur les paſſifs. Le paſſif étoit nombreux chez les Latins, *à me Ceſar quotidiè viſebatur*. Dirons-nous en françois, *Céſar étoit tous les jours viſité par moi*. Nous diſons *tous les jours je viſitois*, ou *j'allois viſiter Céſar*.

Pourquoi préférons-nous les infinitifs aux autres modes ? Parce qu'ils nous débarraſſent de quelques particules qui ſe trouveroient ſur notre route. On aime mieux dire, *je viens pour vous voir* ou *je viens vous voir*, que *pour que je vous voie*.

Pourquoi dans les oppoſitions ne pouvons-nous pas trancher les idées les unes par les autres, comme les Latins ? Parce que nos auxiliaires, nos articles, nos négatifs diviſés en deux mots, *ne*, *pas*, ſe mettent entre deux & y font un cliquetis qui déplaît à l'oreille & tracaſſe l'eſ-

prit. *Adeſt vir ſummâ autoritate & fide Lucullus, qui ait ſe non opinari, ſed ſcire, non audiviſſe, ſed vidiſſe, non affuiſſe, ſed egiſſe.* Dirons-nous ? « Voici un ci-» toyen digne de foi, s'il en fut jamais, » Lucullus, qui ne dit pas qu'il croit, » mais qu'il ſait ; pas qu'il a oui dire, » mais qu'il a vu ; pas qu'il étoit pré-» ſent, mais qu'il l'a fait lui-même ». Quelle oreille pourroit y tenir ? Nous diſons « Voici Lucullus qui ne dit point, » je crois, j'ai oui dire, j'étois préſent ; » mais je ſais, j'ai vu, c'eſt moi qui l'ai » fait ». Et nous nous acquittons par une autre ſorte de vivacité. On voit l'étendue de l'application, & combien ces deux différences obſervées doivent en opérer dans la conformation des phraſes.

S'il n'y a que ces deux cauſes de différences pour les conſtructions, celles-ci doivent donc être à-peu-près les mêmes dans les cas où ces cauſes ne ſe trouvent point. C'eſt la ſeconde conſéquence. Nous revenons à l'ordre des Latins toutes les fois que nous le pouvons.

Nous n'avons en françois que trois ou quatre pronoms qui ont un accuſatif terminé. Nous ne les conſtruiſons pas autrement qu'à la maniere des Latins.

Moi, *toi*, *ſoi*, *lui*, *elle*, & le relatif *qui*, ont à l'accuſatif, *me*, *te*, *ſe*, *le*, *la*, *que*. Nous ne diſons point, *je vois moi : je vois toi : il voit ſoi : il voit lui : il voit elle* ; mais *je me vois*, *je te vois*, *il ſe voit*, *il le voit*, *il la voit*. Il n'y a point de *qui pro quo* à craindre.

Si nous changeons notre actif en paſſif, comme des deux noms il y en a un qui a un caractere marqué par une particule, nous reprenons l'ordre latin : *Patrem amat filius* ; ſi au lieu de dire à l'actif, *Le fils aime le pere*, on emploie le paſſif, on dit : *Le pere eſt aimé par le fils*. C'eſt le même principe & le même terme de l'action dans les trois phraſes. Une des parties a fait un arrangement particulier, parce qu'elle n'a pu faire autrement. Les deux autres n'étant forcées par aucune néceſſité, ont ſuivi le même ordre, qui eſt le naturel : on le ſent.

Mais pour le mieux ſentir encore, qu'on faſſe l'inverſion du paſſif françois : *Par le fils eſt aimé le pere*, qui répond à celle-ci : *Le fils aime le pere*. On ſent la différence des deux arrangemens. *Par le fils eſt aimé le pere*, eſt auſſi dur pour nous, que *filius amat patrem*, l'eût été

apparemment pour les Latins. Le paſſif renverſé nous bleſſe, parce que nous n'y ſommes pas accoutumés & qu'il n'eſt pas fondé en raiſon. L'actif renverſé ne nous bleſſe pas, par les deux raiſons contraires.

De deux ſubſtantifs, dont l'un eſt régi, l'autre régiſſant, c'eſt le régiſſant qui marche avant l'autre, parce qu'il contient la principale idée, celle qu'on veut ſurtout préſenter à l'eſprit : *La beauté du printems*, *la difficulté de l'entrepriſe*, *la grandeur de Dieu*. Les Latins ſuivent le même ordre : ils ne le renverſent jamais que pour l'harmonie : nous le faiſons quelquefois comme eux.

Tout nom gouverné ſeulement par une prépoſition ſe place en françois comme en latin, tantôt au commencement, tantôt à la fin, quelquefois au milieu de la phraſe : & la prépoſition eſt auſſi rarement avant ſon régime dans l'une que dans l'autre langue. On ne dit point en françois, *Dieu par*, ni en latin, *Deo à*.

Les adverbes ſe plaiſent par-tout à côté de leur verbe, parce qu'il n'y a rien qui puiſſe les en détacher. Les conjonctions, les interjections, n'ayant

point de raiſon de s'éloigner de l'ordre naturel, ſont par-tout, dans toutes les langues, placées de la même maniere.

Les adjectifs joints aux ſubſtantifs ſe placent tantôt avant, tantôt après eux. L'intérêt de celui qui parle eſt ordinairement peu ſenſible dans ce cas. Et pour peu qu'il y ait une raiſon, ſoit d'harmonie, ſoit de clarté, ſoit de juſteſſe, pour mettre l'un avant l'autre, on le fait également dans les deux langues. Cependant il y a parmi nous des adjectifs qu'on trouve toujours avant le ſubſtantif, & d'autres toujours après. Mais alors on peut les regarder comme faiſant partie inſéparable du ſubſtantif, comme une partie du mot compoſé de deux mots. Ainſi on dit, *le Pont neuf*, *la Place Royale*, *un Pere de famille*, *un galant homme*, *un bon enfant*.

Nous ne dirons point que quand il s'agit de récits, nous ſuivons le même ordre que les Latins. Le fond des choſes a par-tout le même arrangement. On dit par-tout : *ad ſepulchrum venimus*, *in ignem impoſita eſt*, *fletur* : " On arrive „ au lieu du tombeau, on la met ſur le „ bucher, on pleure „. C'eſt, comme on

voit, la même chaîne : & s'il y a quelque différence, c'eſt dans l'arrangement & la figure particuliere des anneaux qui forment cette chaîne.

Il en eſt de même des raiſonnemens. On y procede partout du plus connu au moins connu. Et quelque longues que ſoient les périodes latines ou grecques, nous pouvons les rendre en françois de la même étendue, ſans le moindre dérangement des conjonctions.

Par tout ce détail de preuves, il paroît certain que nous ne nous éloignons de la marche des Latins que quand les cas nous manquent, ou que les articles ou les auxiliaires trop multipliés nous embarraſſent.

On pourroit objecter, en faveur de la conſtruction françoiſe, qu'elle peint l'action telle qu'elle ſe fait, le principe ſe remue d'abord, & enſuite ſe porte à l'objet qu'il atteint : ainſi on dit, *le pere aime le fils*. Voilà l'ordre de l'exécution.

Mais dans l'exécution même, la vue de l'objet, c'eſt-à-dire, du *fils*, eſt néceſſairement avant *l'amour du pere*. On ſait le vieil axiome, *ignoti nulla cupido*. La nature toute ſeule fait plus de chemin, & plus vîte, que la métaphyſique la plus

ſubtile. Elle ſe porte ſur le champ à la fin qu'elle ſe propoſe. Elle prend là ſes motifs, ſes moyens, c'eſt de là qu'elle part. Ainſi quand une langue veut exprimer fidellement les opérations & les mouvemens de l'ame, il faut qu'elle parte du même point qu'elle.

De tout ce que nous venons de dire, il ſemble naturel de conclure que la langue latine doit avoir plus d'énergie, de vivacité, de feu, que la nôtre, dans certaines de ſes conſtructions. Cependant il ne faut point croire que nous n'ayons auſſi quelque avantage ſur elle, du moins en certains cas. Nous avons nos articles qui mettent dans nos phraſes une certaine préciſion, qui déterminent les objets, & ſemblent les montrer au doigt. Par exemple, le ſeul mot *panis* dans cette phraſe, *panem præbe mihi*, peut être rendu de trois façons :

Donnez-moi un pain,
Donnez-moi le pain,
Donnez-moi du pain.

Les Latins n'avoient peut-être pas cette préciſion.

Dans les ſuperlatifs, les Latins ne peuvent marquer la ſupériorité relative.

Maximus, ſignifie *très-grand* & *le plus grand* : cependant ces deux ſuperlatifs en françois ſignifient deux ſortes d'excellence, l'abſolue & la relative. On peut être très-grand ſeigneur, ſans être le plus grand ſeigneur.

Il y a même obſervation à faire ſur les auxiliaires des verbes, qui en ſont comme les articles. Les caractériſtiques des modes, des tems, des perſonnes, ſont incorporés dans les verbes latins, *amabit*, *amabitur*, ils ne peuvent ſe ſéparer. Chez nous ces caracteres ſont ſéparables : *il aimera*, *il ſera aimé* : nous en tirons avantage dans l'interrogation. Les Latins ſont obligés d'avoir recours à une particule ; *an amabit ? amabiturne* ? ou bien ils ſont réduits à ne l'exprimer que par le ton de la voix. Nous trouvons cette expreſſion dans le ſeul dérangement du caractériſtique de la perſonne, *aime-t-il ? aimera-t-il* ?

Outre cela nous ſéparons l'auxiliaire pour incorporer, en quelque ſorte, l'adverbe dans le verbe, dont il modifie la ſignification : *Il ſera* tendrement *aimé*, ce qui a de la vivacité & de la force.

Mais, dira-t-on, nous n'avons pas l'avantage de la ſuſpenſion, que le verbe

renvoyé à la fin, opere ſi merveilleuſement chez les Latins : *Tandem aliquando, Quirites, L. Catilinam, furentem audaciâ, ſcelus anhelantem, peſtem patriæ nefariè molientem.... ex urbe ejecimus.* Rien n'eſt ſi agréable pour l'eſprit. Si nous n'avons point celle-là, nous en avons une autre qui peut nous en tenir lieu. Les Latins mettent pluſieurs mots régis avant le verbe, nous pouvons y mettre pluſieurs mots régiſſans : " Mais „ hélas ! ces pieux devoirs que l'on rend „ à ſa mémoire, ces prieres, ces expia„ tions, ce ſacrifice, ces chants lugubres „ qui frappent nos oreilles, & qui vont „ porter la triſteſſe juſques dans le fond „ des cœurs, ce triſte appareil des ſa„ crés myſteres, ces marques religieu„ ſes de douleur que la charité imprime „ ſur vos viſages, me font ſouvenir que „ vous l'avez perdue „.

Nous ne parlons que de cette eſpece de ſuſpenſion, parce que c'eſt la ſeule dont les Latins puiſſent tirer avantage contre nous. Nous avons, auſſi-bien qu'eux, toutes celles qui naiſſent de la diſpoſition de la matiere, de l'arrangement & de la liaiſon des choſes, des tours oratoires, des périodes & des fi-

gures. Nous avons celles des nombres, de l'harmonie, qui demande, en certains cas, une ſuite d'une certaine étendue, ſelon la maniere dont une phraſe s'annonce ; enfin, il n'a rien manqué à nos excellens auteurs pour ſe mettre au niveau des plus célebres écrivains de l'antiquité. Notre langue leur a ſuffi dans tous les cas & dans tous les genres ; elle a également, & avec le même ſuccès, rempli tout l'intervalle depuis la ſimplicité de la Fontaine & de Madame de Sévigné juſqu'au ſublime de Corneille & de Boſſuet.

Ne diſons donc point que la langue françoiſe, peu propre à l'éloquence & à l'expreſſion du ſentiment, eſt faite pour inſtruire, éclairer, convaincre ; & que le Grec & le Latin au contraire, & toutes les langues à inverſions, ſont faites pour toucher, perſuader, émouvoir le cœur & les paſſions. La vertu de notre langue ſeroit d'être claire, ſeche, froide, & partant, dit-on, philoſophique ? Je n'ai garde de faire cet outrage à la Philoſophie & moins encore à la langue des Corneilles, des Racines, des Lafontaines, des Quinauts, des Fénélons, & de la réduire à n'être que le langage

de l'eſprit. Ce ſeroit en faire un autre à celle des Homeres, des Sophocles, des Platons, des Virgiles, des Cicérons, de leur ôter la clarté, la netteté, la préciſion. Mais diſons en général que la conſtruction oratoire eſt celle du cœur & des paſſions, qu'elle eſt celle de la nature : & que l'ordre grammatical ou métaphyſique eſt celui de l'art & de la méthode. Et tirons de là une ſeconde concluſion, qu'il faut en françois éviter les conſtructions latines ou grecques, toutes les fois qu'elles peuvent nous cauſer de l'embarras ou nous rendre obſcurs ; mais que nous devons nous en rapprocher toutes les fois que nous le pouvons ſans rien perdre du côté de la clarté, ni de la vivacité. Il ne ſeroit pas difficile de prouver que nos excellens auteurs l'ont fait toutes les fois qu'ils l'ont pu, qu'ils l'ont pu ſouvent, & que c'eſt par-là qu'ils ſont ſupérieurs aux autres écrivains.

CHAPITRE III.

Où on examine la penſée de M. du Marſais ſur la conſtruction Oratoire.

QUAND les Lettres ſur l'inverſion parurent pour la premiere fois, il me revint que M. du Marſais n'étoit nullement de mon avis. Je l'avois prévu. Ce qu'il a écrit dans ſa *Méthode pour apprendre la Langue latine* eſt préciſément le contraire de ce que j'avois tâché d'établir dans ces Lettres. Il va juſqu'à faire entendre que la langue françoiſe n'a point de cas, parce qu'elle n'en a pas eu beſoin, parce que ſes mots ſont régiſſans ou régis par la force de leur arrangement, conforme à l'ordre naturel. J'ai cru devoir raiſonner tout autrement, & j'ai dit, que les mots françois devoient leur qualité de régiſſans ou de régis à leur poſition, parce que n'ayant point de cas, ils ne pouvoient la devoir à leur terminaiſon. J'ai ſu depuis qu'il avoit traité cette matiere exprès & avec plus d'étendue. Si ce morceau eût été donné au public, j'y aurois appris ſans doute à rectifier mes idées.

En attendant qu'il paroiſſe, je ſuis obligé de m'en tenir à ce qu'il a dit dans l'article *Conſtruction*, inſéré dans le Dictionnaire Encyclopédique.

M. du Marſais diſtingue trois ſortes de conſtructions dans les langues : la conſtruction *ſimple & naturelle*, qui eſt la même que celle que j'ai appellée grammaticale & métaphyſique : la conſtruction *figurée*, dans laquelle on en emploie les figures, qu'on peut appeller grammaticales, l'ellipſe, le pléonaſme, la ſyllepſe, & l'hyperbate ; enfin la conſtruction *uſuelle*, dans laquelle entrent les conſtructions ſimples & figurées, ſelon que l'uſage l'ordonne ou le permet.

Il appuie (*a*) ſur l'hyperbate de maniere à faire comprendre clairement ce qu'il penſe ſur la queſtion des conſtructions. " L'hyperbate, c'eſt-à-dire, confuſion, mélange des mots, eſt, dit „ M. du Marſais, lorſqu'on s'écarte de „ l'ordre ſucceſſif de la conſtruction „ ſimple „.

Il ſemble, pour le dire en paſſant, qu'il eût été plus exact de dire *tranſpoſition* ou déplacement. Le mot *confuſion*

(*a*) pag. 77.

porte une idée de vice & de défaut : & l'hyperbate eſt une beauté.

M. du Marſais ajoute que *l'hyperbate*, telle qu'il la définit, *étoit*, *pour ainſi dire*, *naturelle au latin*. Il pouvoit ôter la reſtriction ; puiſqu'il eſt de fait qu'il y a très-peu, je ne dis pas de périodes, mais de phraſes de deux mots, qui ſuivent chez les Latins l'ordre ſucceſſif de ce que M. du Marſais appelle la conſtruction ſimple.

Mais de là il ſuit ou que l'hyperbate n'étoit point ſentie par les Latins, puiſque c'étoit leur conſtruction, *pour ainſi dire*, naturelle ; ou que ſi elle étoit ſentie comme figure, elle devoit ſe définir chez eux, non par le renverſement, mais par l'obſervation de l'ordre ſucceſſif de la conſtruction ſimple. Car l'hyperbate dans toute langue, où elle eſt figure, doit, ce me ſemble, être le renverſement de l'ordre uſité dans cette même langue. On ne l'emploie que pour frapper l'attention, & réveiller l'eſprit par une nouveauté. Or la conſtruction latine eſt, ſelon M. du Marſais & ſelon la vérité, la conſtruction contraire à la conſtruction ſimple ; l'hyperbate chez les Latins devoit donc être l'obſervation,

vation, & non le renverſement de la conſtruction ſimple; ce qui ne s'accorde point avec la définition de M. du Marſais.

Cette propriété de la conſtruction latine, n'auroit-elle pas dû arrêter court le ſavant Grammairien? Il étoit aiſé, en voyant une langue riche & parfaitement flexible, ſuivre conſtamment un ordre contraire à l'ordre qui nous paroît naturel, de ſoupçonner qu'il pouvoit y avoir un autre ordre auſſi naturel que celui qu'on dit être celui de l'eſprit & des idées. Il étoit même difficile de ſuppoſer que la langue des Cicérons, des Térences, des Virgiles, étant libre de ſuivre par-tout cet ordre naturel des idées, ſe fût fait une regle conſtante d'en ſuivre un qui le renverſe de tout point. M. du Marſais a vu le fait, il en a même reconnu & indiqué la raiſon, qui eſt dans le génie & le mécaniſme de la langue. » Comme il n'y avoit, dit-il, que les » terminaiſons des mots qui, dans l'u- » ſage ordinaire, fuſſent les ſignes de la » relation que les mots avoient entr'eux, » les Latins n'avoient égard qu'à ces ter- » minaiſons, & ils plaçoient les mots » ſelon qu'ils étoient préſentés à l'ima-

» gination, ou ſelon que cet arrange-
» ment leur paroiſſoit produire une ca-
» dence & une harmonie plus agréable.
» Mais parce qu'en françois les noms
» ne changent point de terminaiſons,
» nous ſommes obligés communément
» de ſuivre l'ordre de la relation que les
» mots ont entr'eux ». Qu'on mette le mot d'intérêt que nous employons, à la place de celui *d'imagination* qu'emploie M. du Marſais, ſon expoſé n'eſt que le réſultat des raiſons qui fondent l'opinion contraire à la ſienne. On ſait qu'en fait de langage l'imagination eſt frappée & remuée, & par conſéquent guidée par l'intérêt, & que la marche de l'un eſt la même que celle de l'autre. Nous avons dit dans la premiere Partie que les Latins ſuivoient l'ordre d'intérêt ou des paſſions, parce qu'ils le pouvoient par la conformation déterminée de leurs mots & de leurs cas; nous venons de dire que nous en ſuivions néceſſairement un autre, parce que nous n'avons point de cas, & qu'il n'y a point aſſez de détermination dans nos mots. M. du Marſais dit la même choſe, mais il en conclut que la langue latine, libre de ſuivre par-tout la nature, qui eſt la ſeule voie

de la perſuaſion, ne la ſuivoit preſque jamais ; & que la françoiſe, enchaînée & contrainte par la roideur & la configuration de ſes mots, la ſuivoit preſque toujours (*a*). On ſent la ſingularité de cette conſéquence.

M. du Marſais y arriva par une analyſe qui, ce ſemble, auroit dû le conduire à un réſultat tout oppoſé. Il remonte juſqu'aux ſources de nos penſées ; il obſerve, avec raiſon, que quand il s'agit de les faire connoître aux autres par des ſons ; elles prennent, quelque ſimples qu'elles ſoient, une ſorte d'étendue, qui par conſéquent eſt compoſée de parties, que ces parties ſont ordonnées entr'elles, & que cet ordre eſt l'original de celui des ſignes dont nous nous ſervons dans l'uſage de la parole. Tout eſt à-peu-près exact juſqu'ici ; mais quand l'Auteur ajoute » que » les ſignes qu'on fait aux enfans en leur » montrant les objets, que les noms » qu'ils entendent en même tems qu'on

(*a*) Cependant Quintilien fait une regle en faveur de l'ordre naturel : *felicissimus sermo est cui rectus ordo*, ix. 4. Entendoit-il par *rectus ordo*, un autre ordre que celui que M. du Marſais croyoit, pour ainſi dire naturel à la langue Latine ?

» leur donne (aux objets) ; que l'ordre » ſucceſſif qu'ils obſervent que l'on ſuit » en nommant d'abord les objets, en- » ſuite les modificatifs & les mots dé- » terminans .... que tout cela fait regle » dans notre eſprit ; qu'il eſt devenu no- » tre modele invariable ..... enfin que » cette conſtruction eſt appellée natu- » relle, parce que nous l'avons appriſe » ſans maître par la ſeule conſtitution » mécanique de nos organes, & parce » qu'elle ſuit la nature, c'eſt-à-dire, » qu'elle énonce les mots ſelon l'état où » l'eſprit conçoit les choſes » ; alors M. du Marſais oublie que ſon raiſonnement, pour être bon, devroit être applicable à toutes les langues, & qu'il n'en peut faire d'application qu'à la françoiſe. Cette marche d'inſtruction, qu'il prétend conduire à la conſtruction naturelle, a été employée chez les Grecs & les Latins comme chez nous ; pourquoi donc n'a-t-elle conduit ni les Grecs ni les Latins à cette conſtruction ?

M. du Marſais confond l'inſtruction donnée avec l'impreſſion reçue. L'ordre d'inſtruction eſt ſpéculatif, ſans doute ; il ne peut être autre choſe : c'eſt celui

qui eſt ſuivi dans le procédé préſenté par M. du Marſais. Mais celui de l'impreſſion reçue qui eſt le plus fort, ſans nulle comparaiſon, eſt au contraire tout relatif à l'action, à l'intérêt de celui qui l'a reçue. L'ordre de l'un ne peut donc pas être l'ordre de l'autre : il eſt eſſentiel de ne pas s'y tromper. L'enfant même ne fait attention aux objets qu'à proportion qu'ils l'intéreſſent, qu'ils le frappent, qu'ils lui promettent quelque bien, ou qu'ils le menacent de quelque mal. En un mot, lorſqu'on nomme les objets à ceux qui deſirent en ſavoir les noms, ce qu'on leur dit a toujours le ſens de cette phraſe : ce qui vous a fait plaiſir ou peine, ce qui pique votre curioſité, ſe nomme ſoleil, fruit, prairie, &c. L'idée de l'objet qu'on nomme eſt preſque ſeul dans leur eſprit, au moment où on le leur nomme.

M. du Marſais étoit tellement prévenu en faveur de cet ordre ſpéculatif & grammatical, qu'il croyoit que les Latins même étoient obligés de le rétablir, pour entendre ce qui ſe diſoit en leur langue conformément à l'ordre d'intérêt. Par exemple, dit-il, quand les Latins prononçoient,

Arma virumque cano Trojæ qui primus ab oris
Italiam fato profugus Lavinaque venit
Littora....

S'ils n'euſſent fait attention qu'aux objets ſignifiés par les mots, ſans avoir égard aux terminaiſons qui donnent à ces mêmes mots des rapports & des déterminations, ils n'y auroient trouvé aucun ſens : *armes*, *hommes*, *chante*, *Troie*, *qui*, *premier*, *des*, *côtes*, *Italie*, *deſtins*, *fugitif*, *Laviniens*, *venir*, *rivages*. Mais quand les terminaiſons leur avoient donné le rapport grammatical ou ſpéculatif, & qu'ils avoient pu par une conſtruction rapide arranger les idées contenues en ces vers : *Cano arma atque virum qui vir profugus à fato venit primus ab oris Trojæ in Italiam atque ad littora Lavina* ; alors » ils entendoient le ſens, » ils reliſoient le texte, & ſe livroient, » comme nous, au plaiſir que leur cauſoit le ſoin de rétablir, ſans trop de » peine, *l'ordre* ſpéculatif & grammatical, *que la vivacité & l'empreſſement* » *de l'imagination, l'élégance & l'harmonie* avoient renverſé „. Je n'ai point tranſcrit tout le raiſonnement de M. du Marſais, mot à mot, parce qu'il eſt em-

barraſſé, & peu facile à ſaiſir ; mais je crois en avoir rendu le ſens, ſelon l'eſprit de l'auteur, & l'intérêt de la theſe qu'il avoit à prouver.

M. du Marſais, qu'on me permette de le dire, eſt toujours à côté de la queſtion. On lui accordera aiſément que ſans l'expreſſion des rapports les mots ne forment aucun ſens : cela eſt vrai eſſentiellement, non-ſeulement dans le latin, mais dans toute langue. On lui accordera encore que l'eſprit doit avoir prévu & comme preſſenti le ſens avant que l'ame ſoit émue. Mais ſuit-il de-là que dans les langues où les mots renferment en eux-mêmes l'idée de l'objet & celle de ſes rapports grammaticaux, il faille que le mot qui ſignifie la cauſe ſoit avant celui qui ſignifie l'effet. Puiſqu'on ne peut pas ſatisfaire complétement l'eſprit en un ſeul mot, & qu'il en faut néceſſairement pluſieurs ; ſi ces mots ont également chacun leur rapport exprimé, pourquoi ne commenceroit-on point par ceux qui renferment en eux l'intérêt de la phraſe ? Quand je dis *arma virumque*, l'accuſatif m'annonce un verbe actif qui ſuit : cela eſt évident ; mais quand je dis *cano* tout ſeul, ce même verbe étant

actif ne m'annonce-t-il pas un objet de ce chant, objet qui ſans doute me ſera bientôt préſenté ? Ma penſée eſt donc également ſuſpendue, dans l'un & dans l'autre cas. Toutes choſes étant égales pour l'intégrité du ſens, la conſtruction latine me donne d'abord l'objet intéreſſant, *arma virumque* ; après quoi elle ajoute *cano*. M. du Marſais me donne d'abord *cano* ; enſuite il dit *arma virumque*. Il eſt donc indifférent pour l'intégrité du ſens qu'on commence par le verbe ou par le régime.

Mais ce qui ne l'eſt point, c'eſt que M. du Marſais convient lui-même que ſa conſtruction eſt *l'ordre, que la vivacité, l'empreſſement de l'imagination & l'harmonie avoient renverſé*. Sa conſtruction eſt donc l'ordre contraire à la vivacité, à l'empreſſement de l'imagination, à l'élégance & à l'harmonie : c'eſt donc l'ordre contraire à l'éloquence, & par conſéquent l'ordre contraire à la nature. La vivacité du diſcours eſt-elle autre choſe qu'un cours rapide des mots entraînés par la chaîne naturelle de nos ſentimens ? L'empreſſement de l'imagination n'eſt-il pas la nature elle-même qui nous pouſſe, qui nous preſſe, qui

nous emporte ? L'élégance eſt-elle autre choſe que la nature deſſinée avec la préciſion de ſes formes & de ſes contours ? Enfin l'harmonie, le nombre, le rythme, ne ſont que la marche cadencée de la nature rendue, autant qu'elle peut l'être par le choix & par les ſuites des ſons & des mots. Si tout cela ſe trouve dans l'arrangement qu'a fait Virgile, n'eſt-il pas évident que ſon arrangement eſt naturel, & que celui que M. du Marſais lui ſubſtitue ne l'eſt point ?

Si je voulois faire ſentir les différences de la conſtruction latine, tant en proſe, qu'en vers, avec la conſtruction françoiſe, j'uſerois d'un procédé plus ſimple que celui de M. du Marſais.

Je lirois d'abord les deux vers de Virgile ſans rien prononcer ſur la conſtruction de leur phraſe :

Arma virumque cano Trojæ qui primus ab oris
Italiam fato profugus Lavinaque venit
Littora.

Enſuite je les mettrois en proſe ſelon la conſtruction latine : *Arma atque virum cano, qui vir primus ab oris Trojæ, fato profugus Italiam venit Lavinaque littora.* Si on ne conteſtoit point la latinité de cette

conſtruction, j'obſerverois qu'elle ne differe de celle du poëte latin qu'en deux endroits : c'eſt-à-dire, qu'il n'y a que deux inverſions latines ; l'une de *Trojæ*, qui eſt ſéparé de ſon régiſſant : l'autre de *venit*, qui eſt placé entre *Lavina* & *littora*. Je ne parle point de *fato profugus*, qui étant une phraſe iſolée & preſque abſolue, n'a point de place marquée.

3°. Je traduirois en françois la proſe latine avec ſa conſtruction, non comme M. du Marſais, qui ne met ni article ni pronom dans les mots françois, parce qu'il ne traduit point les modifications des mots latins, qui pourtant doivent être traduites ; mais je dirois : *Les armes & le héros je chante, qui le premier des côtes de Troie, étant par le deſtin pourſuivi, en Italie vint aux rivages Laviniens.* Ici j'obſerverois que cette conſtruction, toute latine & toute gothique qu'elle eſt, nous donne fort bien le ſens de l'Auteur, ſans avoir eu beſoin de la conſtruction grammaticale qu'en a fait M. du Marſais ; & que s'il y a pour nous quelque léger embarras, il devoit entierement diſparoître dans la langue des Latins, où chaque mot avoit ſes rapports clairement marqués par ſes terminaiſons modificatives.

4°. Je traduirois ce même latin ſuivant la conſtruction françoiſe : *Je chante les armes & ce héros, qui pourſuivi par les deſtins, vint le premier des côtes de Troie en Italie, & s'arrêta ſur les rivages de Lavinie.* Ici j'obſerverois qu'on s'eſt éloigné de la conſtruction latine pour éviter les équivoques & les ſens louches de certains mots, régis ou régiſſans, qui auroient paru avoir des rapports tout contraires à ceux qu'ils ont réellement, ſi on les eût placés ſelon la conſtruction latine.

Enfin pour faire le cercle complet, je préſenterois les vers de Deſpréaux :

Je chante les combats & cet homme pieux
Qui des bords Phrygiens conduit dans l'Auſonie,
Le premier aborda les champs de Lavinie.

Ces cinq conſtructions de la même phraſe en vers & en proſe, en latin & en françois, feroient voir 1°. combien peu les poëtes s'écartent de la conſtruction naturelle de leur langue, & que s'il leur eſt permis d'abuſer, cette licence a des bornes très-étroites, endeçà deſquelles il eſt plus ſûr de reſter que de paſſer au-delà : *ſumpta pudenter.* Selon le ſyſteme de M. du Marſais, il y

auroit dans les deux vers de Virgile dix-huit ou vingt renverſemens de l'ordre naturel. Quel chaos, quelle confuſion dans le peintre de la nature le plus vrai, & dans une langue qui fournit le plus de couleurs, de nuances & de conſtructions ! On y verroit 2°. que la conſtruction latine en proſe donne le ſens de la phraſe, ſans qu'on ait recours à la conſtruction grammaticale, telle que l'a faite M. du Marſais. 3°. Que dans notre langue nous n'employons cette conſtruction grammaticale que lorſque nous ne pouvons employer l'autre, ſans nous expoſer aux équivoques ; & qu'en poéſie même, nous ne pouvons nous rapprocher de la conſtruction latine par les inverſions, que quand le ſens n'en eſt ni moins clair ni moins précis.

Il ne s'agit point ici de diſputer du mot. Nous cherchons laquelle des deux conſtructions eſt la plus vive & la plus naturelle, celle des Latins ou la nôtre, afin de ſavoir, ſi lorſque nous écrivons, nous devons tendre à nous rapprocher ou à nous éloigner de celle des Latins. Le mot *inverſion* dans le ſens dans lequel je l'ai employé, ne ſignifie que le renverſement de l'ordre naturel à l'élo-

quence. Toute la queſtion ſe réduiſoit donc à ſavoir ſi les Latins ſuivoient cet ordre : S'ils le ſuivoient, nous le renverſons, il eſt important de chercher les moyens de le rétablir, s'il y en a, & d'approcher des modeles qui l'ont ſuivi, & qui ſont parvenus par cette voie à une éloquence, qui ſemble au-deſſus de nos forces. Je ſais que les hommes de génie trouvent en eux ces moyens ſans autre étude ; mais il n'en eſt pas moins certain que cet art mérite d'être examiné & développé, ſinon pour aider le génie, du moins pour le raſſurer.

Si M. du Marſais eût pris ce point de vue, ſon eſprit d'analyſe eût bientôt créé cet art, & raſſemblé toutes les regles qui peuvent le conſtituer. Du moins n'eût il pas aſſuré que *ce prétendu ordre d'intérêt ou de paſſions* que j'ai tâché d'établir, *ne ſauroit jamais être un ordre certain* : *Incerta hæc*, ajoute-t-il, *ſi tu poſtules ratione certa facere, nihilo plùs agas quàm ſi des operam ut cum ratione inſanias.* Ce n'étoit pas ici le lieu d'appliquer Térence. Il eſt auſſi aiſé de marquer l'ordre d'intérêt que de marquer l'ordre métaphyſique, puiſque ce ſont comme deux correlatifs, dont l'un excluant l'au-

tre, donne par la ſimple oppoſition, une idée auſſi nette de ſon contraire que celle qu'on a de lui. M. du Marſais convient qu'il y a une conſtruction uſuelle, compoſée de la conſtruction ſpéculative, & d'une autre conſtruction qui eſt ſelon les paſſions. S'il peut dire avec certitude, ici l'ordre ſpéculatif eſt ſuivi ; on peut dire de même, là il ne l'eſt pas : & la raiſon eſt auſſi facile à donner dans l'un que dans l'autre cas. Ici il eſt ſuivi, dit-il, parce que la cauſe eſt avant l'effet, le ſujet avant l'attribut, la ſubſtance avant le mode, &c. Là, dira-t-on, il ne l'eſt pas, parce que l'effet eſt avant la cauſe, l'attribut avant le ſujet, la maniere de l'action avant l'action, &c. : & il ne l'a pas été, parce que l'importance des idées, c'eſt-à-dire, l'intérêt qu'elles portent en elles-mêmes, a voulu qu'elles euſſent les places où elles devoient être plus vives, plus fortes, plus frappantes. Cela eſt clair : & cependant c'eſt ce que M. du Marſais croit auſſi impoſſible, que *d'extravaguer par principes*. Enfin toutes les fois que l'ordre ſimple ou ſpéculatif eſt renverſé, M. du Marſais convenant que c'eſt par la paſſion ou par l'harmonie ; cet aveu même

n'eſt-il pas un principe ſuffiſant pour fonder l'art des conſtructions oratoires ? Le détail des regles ne dépend plus que de l'application de ce principe aux eſpeces.

Il réſulte de tout ce qui a été dit juſqu'ici, 1°. Qu'il y a deux manieres d'arranger les mots, l'une ſelon l'eſprit, l'autre ſelon le cœur, de celui qui parle ou de ceux à qui on parle : 2°. Que la premiere maniere étant toute philoſophique ou d'expoſition, peut convenir à la métaphyſique, à la géométrie, à tout le dogmatique purement ſpéculatif ; & que la ſeconde étant toute oratoire, toute portée vers la perſuaſion, toute livrée à l'intérêt ou aux paſſions, appartient de droit au barreau, à la chaire, à la poéſie, à tous les ouvrages de goût. 3°. Que dans la plupart des ouvrages l'eſprit étant mêlé avec le cœur, tantôt plus, tantôt moins, tantôt enſemble, tantôt ſucceſſivement ; il y a des cas où la langue françoiſe a peut-être quelque avantage ſur la langue latine. (Je dis *peut-être*, parce qu'il eſt impoſſible que, *rotundus eſt ſol*, ſoit auſſi philoſophiquement, c'eſt-à-dire, auſſi nettement dit, que, *le ſoleil eſt rond*). 4°. Il réſulte que

ces deux manieres d'arrangement ſont convenables, ſi on le veut, chacune dans leur genre, c'eſt-à-dire, la premiere dans le genre grammatical & métaphyſique, & la ſeconde dans le genre oratoire & de pratique, mais que celle-ci eſt la ſeule vraiment naturelle; parce que dans toute langue c'eſt toujours pour quelque intérêt que l'on parle. Ainſi toute la différence qui ſubſiſte entre la penſée de M. du Marſais & la mienne, eſt en ce qu'il prétend que l'ordre grammatical, qui eſt un ordre de foibleſſe & de diſette, eſt le ſeul ordre naturel, & que l'ordre oratoire, qui eſt un ordre d'abondance & de liberté, eſt une chimere hors de la nature. Je penſe au contraire que l'ordre oratoire eſt ſi peu une chimere, que les Latins & les Grecs n'en ont point connu d'autre, heureuſement pour eux; & qu'en obſervant leur marche, nous pourrions nous faire des regles très-utiles pour approcher d'eux, & les imiter juſqu'à un certain point.

M. du Marſais conclut dans ſes principes qu'il *ne peut y avoir d'inverſion que par rapport à la conſtruction ſimple; lorſque l'ordre* ſpéculatif *n'eſt pas ſuivi.* Je penſe au contraire qu'il y en a une infi-

niment plus importante, à laquelle nos Grammairiens n'ont point fait assez d'attention, & qui méritoit plus que l'autre d'être étudiée & approfondie, au moins par les Orateurs & par les Philosophes, puisque c'est elle qui éloigne de la perfection de l'éloquence, les langues qui y sont assujetties par la structure de leurs mots, & par l'embarras des auxiliaires trop multipliés.

CHAPITRE IV.

Conſéquences de la doctrine précédente par rapport à la maniere de traduire.

IL n'y a que ceux qui n'ont jamais eſſayé de traduire les Auteurs anciens qui puiſſent douter combien cette entrepriſe eſt difficile. Quand on a l'expérience, on ſait qu'il faut ſouvent plus de tems, de peine, d'application pour bien copier un beau tableau, qu'il n'en a fallu pour le faire.

J'ai obſervé cependant qu'il y avoit des moyens pour diminuer la difficulté. J'allois en tracer les moyens, quand, à propos de galliciſme & de latiniſme, il me fallut faire des recherches ſur le génie de la langue françoiſe & de la langue latine. Parmi les réflexions que je fis, il me vint un doute ſur l'inverſion. On a pu voir par tout ce qui précede, ce que ce doute a produit. La queſtion ſur l'inverſion, d'incidente qu'elle étoit, eſt devenue un principe fondamental, d'où j'ai vu ſortir toutes les regles que je vais eſſayer de tracer ſur la maniere de traduire. Je ſuis donc ici rendu au

premier objet que je m'étois propoſé.

Quand on traduit, la grande difficulté n'eſt point d'entendre la penſée de l'Auteur : on y arrive communément avec le ſecours des bonnes éditions, des commentaires, & ſurtout en examinant la liaiſon des penſées. Mais quand il s'agit de préſenter dans une autre langue les choſes, les penſées, les expreſſions, les tours, le ton général de l'ouvrage, les tons particuliers du ſtyle, dans les poëtes, les orateurs, les hiſtoriens : les choſes, telles qu'elles ſont, ſans rien ajouter, ni retrancher, ni déplacer : les penſées, dans leurs couleurs, leurs degrés, leurs nuances : les tours, qui donnent le feu, l'eſprit, la vie au diſcours : les expreſſions, naturelles, figurées, fortes, riches, gracieuſes, délicates, &c. & le tout, d'après un modele qui commande durement, & qui veut qu'on lui obéiſſe d'un air aiſé ; il eſt évident qu'il faut, ſinon autant de génie ; du moins autant de goût, pour bien traduire, que pour compoſer. Peut-être même en faut-il davantage.

L'Auteur conduit par ſon génie toujours libre, & par ſa matiere qui lui préſente des idées qu'il peut accepter ou

rejetter à ſon gré, eſt maître abſolu de ſes penſées, & de ſes expreſſions. Il peut abandonner ce qu'il ne peut rendre. Le Traducteur n'eſt maître de rien ; il eſt obligé de ſe plier à toutes les variations de ſon Auteur avec une ſoupleſſe infinie. Qu'on en juge par la variété des tons qui ſe trouvent dans un même ſujet, & à plus forte raiſon dans un même genre. Dans un même ſujet, dont les parties ſont concertées & miſes dans une juſte harmonie, on voit le ſtyle qui s'éleve & s'abaiſſe, s'adoucit & ſe fortifie, ſe reſſerre & s'étend, ſans cependant ſortir de l'unité de ſon caractere fondamental. Térence depuis un bout juſqu'à l'autre a un ſtyle qui convient à la Comédie, qui eſt toujours ſimple & fin. Cependant les degrés en ſont différens dans la bouche de Simon, de Dave, de Soſtrate, de Pamphyle, de Myſis ; ils ſont différens quand ces acteurs ſont tranquilles, ou émus, dans une paſſion ou dans une autre. Pour aller plus loin encore, le ſtyle épiſtolaire doit être ſimple : il faut écrire, dit-on, une lettre, comme on parle (ſuppoſé cependant qu'on parle bien). Depuis *Maître Olivier* juſqu'au Roi, il y a bien des degrés de condi-

tions, variés par les talens, l'éducation, la naiſſance, la fortune. Il y a autant de ſtyles ſimples qui y répondent. L'un ne doit point être mis à la place de l'autre. On ne peut le faire ſans bleſſer le bon goût, le décent. Voilà pour ceux à qui on écrit. Mais celui qui écrit ſe doit auſſi quelque choſe à lui-même. Les rapports de ſa perſonne, de ſon âge, de ſa place, de ce qu'il a été, de ce qu'il a fait, de ce qu'il eſpere, de ce qu'il craint, lui marquent des degrés, qu'il ſaiſit dans le point juſte, s'il a le goût exquis. Pour rendre tous ces degrés, il faut d'abord les avoir ſentis : enſuite maîtriſer à ſon gré la langue qu'on veut enrichir des dépouilles étrangeres. Les langues fortes briſent les graces, en les tranſportant ; les langues foibles énervent la force. Quelle idée ne doit-on point avoir d'une traduction faite avec ſuccès !

La premiere choſe néceſſaire au Traducteur eſt de ſavoir à fond quel eſt le génie des deux langues qu'il veut manier. Il peut le ſavoir par une ſorte de ſentiment confus, qui réſulte de la grande habitude qu'on a d'une langue. Mais ſeroit-il inutile de jetter quelque lumiere ſur la route du ſentiment, & de lui don-

ner quelques moyens de s'assurer s'il ne s'égare point ?

Il n'y a gueres que les commençans, ou ceux qui ne savent qu'imparfaitement leur langue, qui soient embarrassés de trouver les mots, qui répondent à ceux qu'ils veulent traduire. Faute de pouvoir trouver les mots simples, qui existent, ils ont recours à des périphrases qui sont lâches, & qu'ils ne savent racheter par aucune compensation. Nous leur dirons d'étudier d'abord, & de bien apprendre leur propre langue ; après quoi, ils ne feront plus embarrassés que des constructions ; embarras qui leur sera commun avec ceux qui ont le plus d'habitude & d'usage, & qu'ils pourront diminuer en suivant les idées que nous allons développer.

La langue latine & la langue françoise ont un fond qui leur est commun, & des propriétés qui leur sont particulieres : ce sont ces propriétés qui fondent ce qu'on appelle latinisme & gallicisme.

Le latinisme dans une composition françoise, le gallicisme dans une composition latine, ne peuvent avoir lieu que lorsqu'on emploie un mot, un ré-

gime, une conſtruction propre à l'une des deux langues, & étrangere à l'autre.

Il y a latiniſme de mot en françois quand on dit *la fortune des armes* : *la molle arene*. En françois on dit *le ſort des armes*. *Arene* ne ſignifie qu'en latin le ſable d'une riviere : en françois c'eſt un terme d'antiquité qui ſignifie la partie de l'amphithéâtre où les gladiateurs combattoient chez les Romains. Il y auroit galliciſme en latin, ſi l'on diſoit *vivacitas ingenii* pour *vivacité d'eſprit* ; parce qu'en latin *vivacitas* ſignifie une qualité naturelle qui fait vivre long-tems une plante ou un animal. Ainſi le latiniſme & le galliciſme de mots ſont une eſpece de barbariſme.

Il y a latiniſme de régime dans une phraſe françoiſe quand on y emploie un régime latin. La Fontaine a dit en parlant du chêne : *celui de qui la tête au ciel étoit voiſine* : On dit en latin *vicinum cælo caput*, mais en françois on dit *voiſin du ciel* : *la Belette aux oiſeaux ennemie* : en françois on dit, *ennemi des*. *J'admirois ſi Mathan*, &c. en françois *admirer* eſt actif, il ne ſe prend neutralement qu'en latin. De même ſi on diſoit en latin, *Petrus laborat pro lucrari ſuam*

vitam, on feroit un galliciſme, non-ſeulement de mots, mais de régime, parce que non-ſeulement les mots ſeroient pris dans un ſens qui n'eſt point latin, mais qu'ils ſeroient régis par une regle de ſyntaxe françoiſe qui n'eſt point chez les Latins. Cette eſpece de latiniſme & de galliciſme approche du ſoléciſme.

Enfin il y a latiniſme & galliciſme de conſtruction, quand en françois on emploie des conſtructions qui ſont propres au latin, & étrangeres au françois, ou qu'en latin on emploie des conſtructions propres au françois & étrangeres au latin. C'eſt de cette eſpece de latiniſme & de galliciſme dont il eſt queſtion ici.

Quand nous traduiſons du françois en latin, nous employons ſouvent des conſtructions françoiſes ſans ſcrupule; & au contraire, quand nous traduiſons du latin en françois, la crainte que nous avons de porter dans la langue françoiſe les conſtructions latines, nous fait prendre tellement le contre-pied de l'arrangement latin, que le plus ſouvent nous ne ſommes ſatisfaits de notre conſtruction que quand on ne retrouve aucune idée à la même place qu'elle occupoit dans la phraſe latine.

Si

Si cependant il eſt vrai que notre langue ne s'écarte de la conſtruction latine que quand elle y eſt forcée, ſoit pour la netteté, ſoit pour l'harmonie ; il ſuit que nous devons nous remettre dans le même ordre que les Latins toutes les fois que nous n'avons pas une de ces trois raiſons ; & par conſéquent que toutes les conſtructions, qui n'étant fondées que ſur l'intérêt, ou le point de vue de celui qui parle, ne trouvent dans les mots de l'autre langue aucun obſtacle réel, qui leur faſſe prendre un autre tour, doivent être conſervées ; & que ce ne ſera que dans les cas oppoſés qu'on ſera obligé de changer les conſtructions, ſous peine de faire un galliciſme, ſi on écrit en latin, ou un latiniſme, ſi on écrit en françois.

Il ſuit de là que le premier principe de la traduction eſt : „ Qu'il faut em-„ ployer les tours qui ſont dans l'Au-„ teur, quand les deux langues s'y prê-„ tent également. „

S'il y a dans Térence, *accipit benè* ; pourquoi ne traduiroit-on pas, *c'eſt un homme qui reçoit bien ?* S'il y a, *hoc mihi incommodat* ; pourquoi ne dira-t-on pas, *cela m'incommode* ?

Egredere ex urbe, Catilina, libera Rempublicam metu : „ Sortez de la ville, Ca-
„ tilina, délivrez la République de ſa
„ crainte. „

Ariſſimâ moderatione maluit videri bonos inveniſſe, quàm feciſſe. C'eſt Tacite qui parle de la retenue d'Agricola par rapport aux ſoldats qu'on lui avoit donnés à commander : „ Par une très-
„ rare modération, il aima mieux pa-
„ roître les avoir trouvés, que remis
„ dans leur devoir. „

Il en eſt de même des Poëtes :

His ego nec metas rerum nec tempora pono :
Imperium ſine fine dedi.

„ Pour ceux-ci, je ne limite ni la puiſ-
„ ſance ni les tems : l'empire que je leur
„ ai donné eſt ſans bornes. „

Creditas res : captique dolis lacrymiſque coactis
Quos neque Tydides nec Lariſſæus Achilles,
Non anni domuere decem, non mille carinæ.

„ On le crut : & on vit prendre par une
„ ruſe & par des larmes forcées ceux
„ que ni le fils de Tydée, ni le héros
„ de Lariſſa, ni dix années de guerre
„ n'avoient pu dompter avec mille vaiſ-
„ ſeaux. „

Il eſt inutile de pouſſer plus loin ce détail. Tirons de ce principe des conſéquences qui ſeront autant de regles de l'art de traduire. Il ſuit :

I. Qu'on ne doit point toucher à l'ordre des choſes, ſoit faits, ſoit raiſonnemens ; puiſque cet ordre eſt le même dans toutes les langues, & qu'il tient à la nature de l'homme, plutôt qu'au génie particulier des Nations.

II. Qu'on doit conſerver auſſi l'ordre des idées, ou du moins celui des membres. Il y a eu une raiſon, quelque fine qu'elle ſoit à obſerver, qui a déterminé l'Auteur à prendre un arrangement plutôt qu'un autre. Peut-être que ç'a été l'harmonie ; mais quelquefois auſſi c'eſt l'énergie. Cicéron avoit dit : *Neque poteſt is exercitum continere imperator, qui ſeipſum non continet.* M. Fléchier qui a traduit cette penſée en orateur, n'ayant pu conſerver l'ordre des idées, a au moins conſervé l'ordre des membres ; il a dit : „ Quelle diſcipline peut établir „ dans ſon camp celui qui ne peut régler „ ſa conduite ? „ Que ſeroit-ce s'il eût mis : *un Général qui ne regle point ſa conduite, ne peut régler une armée ?* C'eſt le même ſens, mais ce n'eſt plus le mê-

me feu ; parce que ce n'eſt plus le même ordre. D'un autre côté, s'il eût traduit : *un Général ne peut régler une armée, qui ne peut ſe régler lui-même* ; il eût fait un latiniſme. Ainſi l'exemple de M. Fléchier nous donne une double leçon.

III. Qu'on doit obſerver les périodes, quelque longues qu'elles ſoient, parce qu'une période n'eſt qu'une penſée compoſée de pluſieurs autres penſées qui ſe lient entr'elles par des rapports intrinſecs : & que cette liaiſon eſt la vie de ces penſées, & l'objet principal de celui qui parle. *Utens eorum ſententiis & earum figuris.* (*a*) Dans une période les différens membres ſont comme des pendans qui ſe regardent, & dont les rapports font harmonie. Si on coupe les phraſes, on aura les penſées : mais on les aura ſans les rapports de principe, ou de conſéquence, de preuve, de comparaiſon, qu'elles avoient dans la période, & qui en faiſoient la couleur. Il y a des moyens de concilier tout : les périodes, quoique ſuſpendues dans leurs différens membres, ont cependant des repos, où le ſens eſt preſque fini, &

(*a*) Cic. de Opt. Gen. Or. 7.

qui donnent à l'esprit le relâche dont il a besoin. En voici un exemple tiré de l'oraison de Cicéron pour le poëte Archias : *Sed ne cui vestrûm mirum esse videatur, me in quæstione legitima, & in judicio publico, cùm res agatur apud Prætorem populi Romani, lectissimum virum, & apud severissimos Judices, tanto conventu hominum, ac frequentiâ, hoc uti genere dicendi, quod non modò à consuetudine judiciorum, verùm etiam à forensi sermone abhorreat : quæso à vobis, ut in hac causâ mihi detis hanc veniam, accommodatam huic reo, vobis, quemadmodùm spero, non molestam ; ut me, pro summo poëtâ, atque eruditissimo homine dicentem, hoc concursu hominum litteratissimorum, hâc vestrâ humanitate, hoc denique Prætore exercente judicium, patiamini de studiis humanitatis ac litterarum paulò loqui liberiùs : & in ejusmodi persona, quæ propter otium ac studium minimè in judiciis periculisque tractata est, uti propè novo quodam & inusitato genere dicendi.* On peut traduire cette période sans la couper : » Mais comme l'affaire » que je plaide est une question de droit, » une cause publique, qui est portée au » tribunal du Prêteur du Peuple Romain,

» & devant les Juges les plus auſteres : » & que cependant j'ai deſſein de la trai- » ter d'une maniere qui paroîtra peu con- » forme à l'uſage du barreau : j'ai, Meſ- » ſieurs, à vous demander une grace, » que vous ne pouvez me refuſer, eu » égard à la condition de celui que je dé- » fends, & dont j'eſpere que vous ne 2 vous repentirez pas vous-mêmes : c'eſt » qu'ayant à parler pour un poëte céle- » bre, pour un ſavant, en préſence de » tant de gens de Lettres, devant des » Juges ſi polis, & un Préteur ſi éclairé, » vous me permettiez de m'étendre avec » quelque liberté ſur le mérite des Let- » tres : & que, comme je repréſente un » homme qui eſt étranger dans les affai- » res, & qui ne connoît que l'étude & » les livres, vous trouviez bon que je » m'exprime moi-même d'une maniere » nouvelle, & qui pourra paroître étran- » gere dans le barreau. » Cette phraſe eſt d'une longueur extrême : cependant, moyennant les repos qu'on y a pratiqués, l'eſprit la ſuit ſans peine juſqu'au bout. Si on la coupoit, les membres ceſſeroient d'avoir les mêmes forces & les mêmes regards, & le traducteur ſeroit infidelle. Il y a néanmoins des cas

où on peut couper les phraſes trop longues : mais alors, celles qu'on détache ne ſont liées qu'extérieurement & artificiellement : ce ne ſont point proprement des membres de périodes.

IV. Qu'on doit conſerver toutes les conjonctions. Elles ſont comme les articulations des membres. On ne doit en changer ni le ſens, ni la place. S'il y a des occaſions où on puiſſe les omettre, ce ne ſera que lorſque l'eſprit pourra s'en paſſer aiſément, & que ſe portant de lui-même d'une phraſe à une autre, la conjonction exprimée ne feroit que l'arrêter, ſans le ſervir.

V. Que tous les adverbes doivent être placés à côté du verbe, avant ou après, ſelon que l'harmonie le demande, ou l'énergie : c'eſt toujours ſur ces deux principes que leur place ſe regle chez les Latins.

VI. Que les phraſes ſymétriques ſeront rendues avec leur ſymétrie ou en équivalent. La ſymétrie dans le diſcours eſt un rapport de pluſieurs idées, ou de pluſieurs expreſſions. La ſymétrie des expreſſions peut conſiſter dans les ſons, dans la quantité des ſyllabes, dans la terminaiſon ou la longueur des mots,

dans l'arrangement des membres. Voici une phraſe de Salluſte qui a toutes ces eſpeces de ſymétrie : *Animi imperio, corporis ſervitio magis utimur.* » Nous nous » ſervons de l'eſprit pour commander, » du corps pour obéir. » Ou ſi l'on veut : En nous l'eſprit commande, le corps obéit. Et Cicéron en parlant de M. Marcellus, à qui Catilina avoit demandé de loger chez lui : *Quem tu videlicet, & ad cuſtodiendum te diligentiſſimum, & ad ſuſpicandum ſagaciſſimum, & ad vindicandum fortiſſimum fore putaſti.* » Vous » comptiez ſans doute, qu'il ne manqueroit » ni de vigilance pour vous garder, ni d'a- » dreſſe pour découvrir vos deſſeins, ni de » courage pour les arrêter. » Si on ne peut rendre ſon pour ſon, ſubſtantif, verbe, adverbe, adjectif, comme ils ſont dans le texte, il faut au moins s'acquitter par une autre ſorte de ſymétrie.

VII. Que les penſées brillantes, pour conſerver le même degré de lumiere, doivent avoir à-peu-près la même étendue dans les mots ; ſans quoi on ternit, ou on augmente leur éclat ; ce qui n'eſt nullement permis.

VIII. Qu'il faut conſerver les figures de penſées ; parce que les penſées ſont

les mêmes dans tous les esprits : elles peuvent y prendre par-tout le même arrangement ; ainsi on rend les interrogations, les subjections, les ante-occupations, &c.

Pour ce qui est des figures de mots, telles que sont les métaphores, les répétitions, les chutes de noms ou de verbes ; ordinairement on peut les remplacer par des équivalens : par exemple, Cicéron dit d'un décret de Verrès, qu'il n'étoit point *trabali clavo fixum* ; nous pouvons dire : il n'étoit point tellement *cimenté* que, &c. Si ces figures ne peuvent se transporter, ou se remplacer par des échanges, il faut alors reprendre l'expression naturelle ; & tâcher de porter la figure sur quelque autre idée qui en soit plus susceptible ; afin que la phrase traduite, prise dans sa totalité, ne perde rien des richesses qu'elle avoit dans l'original.

XI. Que les proverbes, qui sont des maximes populaires, & qui ne sont presque qu'un mot, doivent être rendus par d'autres proverbes. Comme ils ne portent que sur des choses dont l'usage revient souvent dans la société, tous les peuples en ont beaucoup de com-

muns, ſi ce n'eſt pour l'expreſſion, au moins pour le ſens : ainſi on peut preſque toujours le rendre. Madame Dacier l'a fait fort heureuſement dans ſa traduction de Térence.

X. Que toute paraphraſe eſt vicieuſe. Ce n'eſt plus traduire, c'eſt commenter. Cependant quand il n'y a pas d'autres moyens pour faire connoître le ſens, la néceſſité ſert d'excuſe au traducteur ; c'eſt à l'une des deux langues qu'il faut s'en prendre.

XI. Enfin qu'il faut entierement abandonner la maniere du texte qu'on traduit, quand le ſens l'exige pour la clarté, ou le ſentiment pour la vivacité, ou l'harmonie pour l'agrément. Cette conſéquence devient un ſecond principe, qui eſt comme le revers du premier.

Les idées peuvent, ſans ceſſer d'être les mêmes, ſe préſenter ſous différentes formes, & ſe compoſer ou ſe décompoſer dans les mots dont on ſe ſert pour les exprimer. Elles peuvent ſe préſenter en verbe, en adjectif, en ſubſtantif, en adverbe. Le traducteur a ces quatre voies pour ſe tirer d'embarras. Qu'il prenne la balance, qu'il peſe les expreſſions de part & d'autre, qu'il les

mette en équilibre de toutes manieres ; on lui pardonnera les métamorphoſes, pourvu qu'il conſerve à la penſée le même corps & la même vie. Il ne fera que ce que fait le voyageur, qui pour ſa commodité donne tantôt une piece d'or pour pluſieurs pieces d'argent, tantôt pluſieurs pieces d'argent pour une d'or.

Qu'on diſe en latin, *aſpirante fortunâ*, on n'exigera point du traducteur qu'il mette, *la fortune le ſecondant* : on lui permettra de dire, *avec* ou *par le ſecours de la fortune* : il changera le participe en ſubſtantif.

S'il y a *fieri ſolet*, le verbe ſe changera en adverbe, & rejettera ailleurs ſes propriétés de verbe, *il arrive ordinairement.*

Itineri paratus & prælio : prêt à la marche & au combat. Cette traduction n'eſt point aſſez françoiſe : changeons les ſubſtantifs en verbes, *prêt à marcher & à combattre.*

Quelquefois l'adjectif ſe changera en verbe ; *ad omne fortunæ munus ſubſiſtite pavidi, & ſuſpicioſi :* » quand la fortune » vous préſente ſes faveurs, défiez-vous, » ſoyez ſur vos gardes. »

Voilà des moyens qui ſont très-ſim-

ples : j'oſe aſſurer qu'ils ne manqueront jamais de produire leur effet, & d'ouvrir au traducteur embarraſſé, une iſſue qu'il cherche quelquefois long-tems & inutilement, quand il n'eſt guidé que par l'inſtinct.

Le ſens n'exige que la moindre partie des dérangemens, & les plus faciles, ceux qu'il y a à faire entre les mots régiſſans & les régis. Nous en avons aſſez parlé dans les Chapitres précédens. Ces dérangemens conſiſtent à mettre dans le françois, le régime de l'actif après le verbe : *bellum intulit*; *il a porté la guerre* : à mettre après le ſubſtantif, en françois, un adjectif qui s'eſt trouvé avant lui, en latin : *furens bellua*, *bête furieuſe*; car *furieuſe bête* n'auroit pas le même ſens : à mettre après le ſubſtantif régiſſant, le ſubſtantif régi qui étoit avant lui en latin, *urbis magnitudo*, *la grandeur de la ville* : parce qu'il eſt d'uſage de ſuivre toujours cet ordre dans la proſe françoiſe, laquelle a eu droit d'admettre ou d'exclure à ſon gré les inverſions qui ſemblent n'être que d'agrément, & du nombre deſquelles eſt celle qui place le ſubſtantif régi avant le ſubſtantif régiſſant. Tels ſont, à-peu-près, les déran-

gemens qu'exige le ſens pour la clarté & la vérité.

La vivacité du ſentiment cauſe beaucoup plus d'embarras au traducteur. Elle a différens degrés : tantôt c'eſt un feu qui brûle & qui éblouit ; tantôt c'eſt une lumiere douce qui égaye & ne fatigue point. Elle eſt entre deux excès, le lâche, & le bruſque : l'un énerve les penſées, qu'il détrempe trop ; l'autre les ſuffoque, en voulant les ſerrer. Quand les ſignes ſont clairs, moins il y en a, plus ils ſont vifs.

Les François, dit-on, ſont plus vifs que les Latins. Quand ils traduiſent, ils ne doivent pas l'être plus qu'eux. Heureux encore s'ils peuvent l'être autant qu'eux ! Ceux-ci n'avoient ni particules dans leurs noms, ni auxiliaires dans leurs verbes ; ils étoient leſtes pour courir dans la carriere. Les auxiliaires ſont pour nous ce que les valets & les bagages ſont pour une armée : les Latins les appelloient, *impedimenta*, des empêchemens.

Pour nous en décharger en partie, nous prenons les infinitifs plutôt que les autres modes, les participes, ſur-tout ceux du préſent actif. Nous évitons les

paſſifs, les ſuperlatifs, certaines conjonctions qui alongent. Nous retranchons les prénoms des noms propres latins; nous abrégeons les éloges qui y tiennent ordinairement; nous gliſſons des phraſes coupées, &c.

Une grande partie de la vivacité du diſcours vient de la place qu'on fait occuper aux idées principales. Il y a dans chaque phraſe deux places d'honneur: le commencement, qui frappe d'abord l'eſprit: les latins le donnoient à l'objet; & la fin qui acheve le ſens, & eſt ſuivie d'un repos, qui donne le tems de réfléchir: les Latins le donnoient au verbe. Le milieu ſe remplit avec les choſes communes, qui peuvent ſe confondre ſans riſque, & qu'il ſuffit d'appercevoir en gros. Pour nous accommoder à la conſtitution de nos noms qui ne permet pas toujours qu'ils ſoient à la tête, le traducteur peut changer l'actif en paſſif: *Patrem amat filius*, le pere eſt aimé par le fils.

La ſuſpenſion ſert beaucoup à la vivacité. Nous pouvons la produire en attachant au nominatif du verbe ce que les Latins attachoient au régime; ou quand la phraſe eſt d'une certaine étendue, en

prenant le paſſif plutôt que l'actif ; parce que, comme nous l'avons dit, notre paſſif admet le même ordre des idées que l'actif latin.

Tous ces moyens concourent également à l'harmonie, dont la plus grande partie eſt dans la clarté & la chaleur du diſcours. Une phraſe qui préſente avec netteté un beau ſens, plaît toujours à l'oreille. Celle-ci n'eſt mécontente que quand on lui offre des ſons vuides, ou trop chargés d'idées, ou mal aſſortis. Car nous ne parlons point de l'harmonie qui eſt dans la beauté des ſons, le traducteur ne peut employer les ſons que tels qu'il les a dans ſa langue.

Il y a dans toutes les langues des manieres de parler qui ne peuvent ſe traduire, comme celle-ci de la Fontaine :

Sixte en diſoit autant quand on le fit ſaint Pere.....
Un citoyen du Mans chapon de ſon métier.....

Nous ne prétendons point que nos obſervations puiſſent être en pareil cas de la moindre utilité. Il y a auſſi certaines choſes attachées au goût, aux mœurs des peuples, qui ne peuvent ſe tranſporter ; par exemple, les Latins étoient beaucoup plus libres que nous dans leur

langue. Ils avoient des mots qui étoient chez eux du bon ton & qui chez nous paroiſſent bas, *un bouvier*, *une vache*. Il ne faudroit qu'un de ces mots pour enlaidir un ouvrage de goût. Il ſemble que quand on traduit ces endroits, il faudroit prendre un tour plus délicat. Dira-t-on, » Rufillus ſent les parfums, & Gorgonius » le bouc ; » *paſtillos Rufillus olet, Gorgonius hircum* ? Il le faudra bien : car ce n'eſt point traduire que de dire, *Rufillus eſt parfumé, Gorgonius a beſoin de l'être.* Mais comment s'y prendre pour traduire la poliſſonnerie de Priape : *Pepedi diffiſſâ nate* ?

CHAPITRE V.

Quelques regles particulieres de traduction pour les différens genres.

A CES principes, communs à tous les genres d'ouvrages qu'on traduit, on peut en ajouter d'autres qui ne conviennent qu'aux eſpeces particulieres : ces eſpeces peuvent ſe réduire à trois : à l'Hiſtoire, à l'Oraiſon, à la Poéſie.

I. Quant on traduit un hiſtorien, ce n'eſt point aſſez de s'attacher au génie de l'hiſtoire, il faut encore ſuivre, autant qu'il eſt poſſible, le génie de l'auteur ; ſans quoi, *tout a l'humeur gaſconne en un* traducteur *Gaſcon*. Salluſte eſt ſerré, concis, toujours élégant, mais d'une élégance qui a quelque choſe de mâle & de vigoureux. Tite-Live eſt ſerré auſſi, il eſt élégant, il eſt vigoureux ; mais il n'a point la même ſorte de préciſion que Salluſte. Ses phraſes ſont remplies de propoſitions incidentes, qui ſe lient, s'entrelacent, & forment des périodes plus longues, de plus grandes maſſes d'idées, qu'il faut embraſſer à la fois.

Tacite eſt ſombre, profond, quelquefois énigmatique, plein de réflexions & de philoſophie. Son ſtyle eſt riche, fier, nerveux. Quelle différence, ſi on le compare avec celui de Quinte-Curce, ou de Cornelius Nepos? Ici tout eſt clair, gracieux, élégant, fleuri, tout eſt fait pour plaire en même-tems qu'il inſtruit. Quelle différence encore, ſi on met à côté de lui les Commentaires de Céſar, où tout eſt ſimple & parfait par ſa ſeule ſimplicité? Céſar eſt un témoin qui dépoſe, Quinte-Curce un Rhéteur ingénieux qui peint: Cornelius Nepos, un homme du monde qui écrit. Tacite & Tite-Live ſont tous deux philoſophes, tous deux hiſtoriens; mais le premier ſemble donner plus à la philoſophie, & le ſecond plus à l'hiſtoire. Salluſte eſt un homme d'Etat, nourri de principes républicains: ſans faſte, ſans appareil, il a plus de nerf que de chair; tout ſemble lui venir de la nature. Si le traducteur n'a pas ſoin de rendre tous ces caracteres, il parodie plutôt qu'il ne traduit.

II. L'Oraiſon doit toujours marcher avec dignité. Tout doit y être tourné vers la perſuaſion. Il faut développer les

idées, leur donner une certaine étendue ſuſceptible de nombre & d'harmonie, & capable de porter l'action de l'orateur. Le traducteur doit ſe placer dans ce point de vue ; l'oreille doit le guider, là plus qu'en tout autre genre, & toutes les regles particulieres que nous avons données ci-deſſus, doivent être ſubordonnées à celle-ci. Il faut que dans la traduction on entende le ton ſoutenu de l'orateur, qu'on voie le germe de ſes geſtes & de ſon action. (*a*)

Dans l'Hiſtoire, il faut préſenter les faits avec le ton convenable : dans l'Oraiſon, il faut préſenter l'ame, la verve, la marche plus ou moins hardie de quelqu'un qui va à la perſuaſion : dans la Poéſie, il faut joindre à ce feu les traits & les images.

III. Je diſtingue ici deux ſortes de traductions : la premiere eſt celle qui rend un auteur dans une telle perfection qu'elle puiſſe en tenir lieu, à-peu-près comme

(*a*) *Non converti*, dit Cicéron, *ut interpres, ſed ut orator, ſententiis iiſdem, & eorum formis tanquàm figuris, verbis ad noſtram conſuetudinem aptis, in quibus non verbum pro verbo neceſſe habui reddere, ſed genus omnium verborum, vimque ſervare. Non enim ea me annumerare lectori putavi oportere, ſed tanquàm appendere.* De Opt. Gen. Or. 5.

une copie de tableau, faite d'une excellente main, tient lieu de l'original. La ſeconde n'eſt pas faite pour tenir lieu de l'auteur, mais pour aider ſeulement à en comprendre le ſens, pour préparer les voies à l'intelligence du lecteur. Ce ſera à peu-près une eſtampe.

On convient que la premiere ſorte de traduction eſt impoſſible pour les poëtes; ſoit qu'on l'eſſaye en vers, ou en proſe. La proſe ne peut rendre ni le nombre, ni les meſures, ni l'harmonie, qui font une des grandes beautés de la poéſie. Et ſi on tente la traduction en vers, ſuppoſé qu'on reſtitue le nombre, les meſures, l'harmonie, on altere les penſées, les expreſſions, les tons. On traduit bien une épigramme de Martial, parce que dès qu'on a trouvé un vers heureux pour rendre la pointe, on ſe donne libre carriere ſur le reſte. Mais s'il s'agit de rendre les diſcours entiers de Didon, de deſcendre aux enfers avec Enée; quel poëte traducteur oſeroit promettre de rendre tous les traits des tableaux de Virgile? Il peindra des monſtres, des ombres, des lieux d'horreur, à-peu-près de même qu'un peintre qui fait un mauvais portrait. Celui-ci peint toujours un

homme, mais il ne peint point l'homme qu'on lui demandoit ; le fils ne reconnoît point ſon pere, ni l'ami ſon ami. Il en peindroit les traits, ce ne ſeroit rien encore, s'il n'en rendoit l'ame, l'air, la vie, qui ſont le point de perfection dans les tableaux, & qui ſe trouvent le plus ſouvent dans des fineſſes imperceptibles, dans des repos placés avec art, dans certains paſſages légers, dans des teintes, qu'on n'attrappe que par haſard. On rendra de même par un heureux haſard, deux, trois, quatre vers, mais tout le reſte ſera défiguré & entierement méconnoiſſable.

Il n'en eſt pas de même de la poéſie, comme de la peinture, dans cette matiere : celle-ci a beaucoup d'avantages. Le peintre copiſte, a les mêmes couleurs ſpécifiques que le peintre original ; il ne lui faut que des yeux intelligens, & une bonne main. Mais quand on ſuppoſeroit l'un & l'autre au poëte traducteur, il ne tient rien encore. Les mots de ſa langue réſiſtent d'abord de toutes manieres par leurs ſyllabes, par leurs ſons, par la conſtruction qu'ils exigent. L'oreille ſe plaint, la rime eſt quinteuſe, la meſure eſt toujours trop grande, ou trop petite

pour la penſée. Cela eſt vrai par rapport à toutes les langues : il n'y a que du plus ou du moins.

Virgile a voulu imiter pluſieurs fois Homere & Pindare. Tout Virgile qu'il étoit, il leur a preſque toujours laiſſé ce qu'ils avoient de mieux. C'eſt Aulugelle qui le dit, & qui le prouve par des exemples. On ſait le mot de Virgile qui diſoit, qu'il étoit plus difficile d'emprunter un vers à Homere, que de prendre à Hercule ſa maſſue. Qu'auroit-il dit, ſi on lui eût propoſé de les traduire d'un bout à l'autre ? Il y a des Virgiles de nos jours qui ont eu plus de courage, ou plus de force, que ceux d'autrefois. Ils ont oſé lutter contre une armée d'Hercules, avec un ſuccès qui peut, apparemment, diſpenſer les amateurs de la poéſie, d'aller chercher ce poëte dans ſa langue naturelle.

Si on peut traduire parfaitement les poëtes, en vers ; il y a une maniere de le faire en proſe, du moins avec quelque ſuccès. Le ton poëtique, qui fait le principal caractere du vers, peut ſe rendre aſſez bien, pourvu qu'on s'attache à trois points.

1°. A rendre les idées telles qu'elles

ſont, poids pour poids, s'il eſt poſſible; on tâche du moins d'approcher de l'équivalent. De là dépend une partie de la fidélité & de l'exactitude du traducteur.

2°. A laiſſer les idées, ſi on le peut, du moins les propoſitions & les phraſes partielles, à leurs places. Rien n'oblige abſolument un traducteur de déplacer les propoſitions. C'eſt le même ordre dans toutes les langues, parce que cet ordre ne tient qu'à la raiſon & à l'eſprit. De là naît la génération des idées, telle que la donne l'auteur; on ſuit ſa marche; on court, on s'arrête, on ſe repoſe avec lui.

3°. Enfin, il faut tâcher de lier les penſées, de même que l'auteur, de ponctuer comme lui, de rendre période pour période, de ne couper les phraſes que quand il les coupe, &c.

Mais cette maniere de traduire eſt impoſſible. Elle ne l'eſt nullement. Il eſt impoſſible de rendre toujours un mot par un mot, un mot court ou long, ſonore ou ſourd, lent ou léger, par un autre qui ait abſolument le même caractere. Il eſt impoſſible de rendre toujours le même feu, la même vivacité, la même figure, parce que chaque langue a ſes propriétés. D'où il ſuit qu'il eſt impoſſi-

ble de tout rendre, & par conſéquent de donner une traduction, qui ſoit en tout égale à l'original. Mais ſi par un faux préjugé on s'imagine encore qu'il eſt impoſſible de laiſſer les idées à leurs places, & de les lier comme elles le ſont dans l'auteur, que reſtera-t-il dans une traduction, pour repréſenter le texte traduit? Le lieu & la liaiſon des idées ne tiennent point aux langues, elles ne tiennent qu'à l'eſprit, au bon ſens, au raiſonnement. Or l'eſprit & le raiſonnement ont le même procédé en françois qu'en latin.

Mais ſi l'eſprit obéit, la langne réſiſtera: & la traduction ſera roide, ſeche, froide. Oui, ſi on prend la regle en rigueur, & qu'on ne ſe permette jamais de s'en écarter; mais nous ne la préſentons que comme un point de vue, auquel il faut tendre par la ligne la plus droite, ou la moins courbe qu'il eſt poſſible. Qui eſt-ce qui ne ſeroit point charmé d'avoir tout Virgile traduit dans le goût de ce petit morceau tiré de la traduction de l'abbé des Fontaines?

Si ſine pace tua, atque invito numine Troës
Italiam petiere, luant peccata; neque illos
Juveris auxilio; ſin tot reſponſa ſecuti,

Quæ

Quæ ſuperi manesque dabant; en nunc tua quis quam
Vertere jura poteſt? Aut cur nova condere fata?
Quid repetam exuſtas Erycino in littore claſſes?
Quid tempeſtatum regem, ventoſque furentes
Æolia excitos, aut actam nubibus Irim!

» Si c'eſt ſans votre permiſſion, & » contre vos ordres, que les Troyens ont » abordé en Italie, qu'ils expient leur au- » dace, & refuſez-leur votre appui: mais » s'ils ont été conduits par tant d'oracles, » s'ils ont obéi au ciel & aux enfers, » comment oſe-t-on aujourd'hui enfrein- » dre vos loix & changer les deſtins? » Rappellerai-je l'embraſement de nos » vaiſſeaux ſur le rivage d'Eryx? Parlerai- » je du roi des tempêtes ſollicité, des » vents déchaînés dans l'Eolie, de tant de » voyages d'Iris ſur la terre? » Si on peut être fidelle à l'ordre & à la liaiſon dans les vers, à plus forte raiſon pourra-t-on l'être dans la proſe.

Mais c'eſt une attention & un effort prodigieux.

Il eſt vrai qu'on ne traduira point en gros & à l'étourdi; on comptera les pieces, on les peſera toutes l'une après l'autre. L'eſſor ne ſera pourtant pas ſi grand qu'on le penſe. Il ne s'agit que de ſe laiſſer mener comme par la main, &

de ſuivre la nature qui guidoit l'auteur, dans la compoſition. Si le texte préſente un tour qu'on puiſſe adopter, on l'adopte par préférence à tout autre ; s'il réſiſte, on tente une des voies que nous avons indiquées ci-deſſus ; s'il réſiſte encore, ce qui arrivera très-rarement, alors on prend conſeil des circonſtances, & ſi on ne réuſſit point, la difficulté même ſert à juſtifier le traducteur.

CHAPITRE VI.

Des variations de la conſtruction Françoiſe en proſe.

IL ne s'agit plus ici de comparer la conſtruction Françoiſe avec la Latine, mais d'examiner les variations de la conſtruction Françoiſe elle-même, & de voir en quoi elles conſiſtent & à quoi elles ſe réduiſent.

La langue Françoiſe ne ſouffre point de dérangement, ou ce qui eſt le même, n'admet point d'inverſions, au moins dans la proſe.

Non-ſeulement on a donné cette propoſition comme un principe ; mais on a prétendu en tirer des conſéquences à notre gloire. C'eſt pour cela, a-t-on dit, que nous avons l'avantage d'être plus naturels, plus ſimples, plus clairs, dans nos diſcours, que la plupart des autres nations : c'eſt un caractere marqué de notre langue que les autres n'ont point.

Il s'enſuivroit de-là, pour le dire en paſſant, que notre langue tireroit un avantage réel de l'inflexibilité de ſes noms, & de la foibleſſe de ſes verbes,

& qu'elle ſeroit plus parfaite que la latine ou la grecque ; car la perfection de toute langue conſiſte dans la clarté jointe à la juſteſſe. Mais je demande à ceux qui raiſonnent ainſi , s'ils croient que les Latins ne trouvoient pas leur langue naturelle , ſimple , claire. Tous les hommes veulent ces trois qualités dans le langage. Où ſont ceux qui aiment le forcé , l'entortillé , l'obſcur ? Nous nous faiſons juges du fond ſans pouvoir juger des pieces. Notre langue nous paroît la plus claire de toutes les langues ; cela n'eſt pas étonnant : c'eſt celle que nous ſavons le mieux : elle eſt née avec nous & nous avec elle ; elle eſt comme un membre de nous-mêmes. Seroit-il poſſible que nous ne la trouvaſſions pas la plus aiſée , la plus flexible , la plus claire de toutes les langues , puiſque c'eſt celle qui nous obéit , & que nous entendons le mieux ? Comment les Latins pouvoient-ils ſe retrouver au milieu de ces longues périodes de Cicéron qui ne finiſſent point ? Les Latins feroient ſurement la même queſtion , s'ils ſe trouvoient enveloppés dans certaines phraſes de Bourdaloue & de Fléchier , & qu'on les ſupposât dans le même cas où nous ſommes par rap-

port à eux. Nous leur dirions alors que nous entendons tous nos mots parfaitement, ſans nul effort, & que nos tours nous ſont familiers. Et ſi après cette réponſe, ils nous diſoient que le caractere marqué de leur langue eſt la clarté & l'aiſance, nous ne manquerions pas de les trouver au moins ſinguliers. Mais laiſſons la conſéquence, & revenons au prétendu principe. Notre langue n'a point d'inverſions dans la proſe : ouvrons les livres.

Voici ce que je trouve dans Fléchier à la premiere page qui s'eſt préſentée :

„ La valeur n'eſt qu'une choſe aveugle „ & impétueuſe, qui ſe trouble & ſe „ précipite, ſi elle n'eſt éclairée & con- „ duite par la probité & par la pruden- „ ce ; & le capitaine n'eſt pas accompli, „ s'il ne renferme en ſoi l'homme de bien „ & l'homme ſage. Quelle diſcipline peut „ établir dans ſon camp celui qui ne peut „ régler ni ſon eſprit ni ſa conduite ? Et „ comment ſaura calmer ou émouvoir, „ ſelon ſes deſſeins, dans une armée, „ tant de paſſions différentes, celui qui „ ne ſera pas maître des ſiennes ? „

La premiere phraſe eſt à-peu-près dans l'ordre françois ; car je ne parle

point de ces deux phraſes incidentes, *qui ſe trouve & qui ſe précipite*, quoique les deux régimes, placés comme ils le ſont, ſoient de véritables inverſions, puiſqu'ils ſont avant le verbe qui les régit ; ni de la conjonction *ſi*, qui ſemble tranſpoſée, & qui devoit être à la tête de la période, avec la phraſe qu'elle amene. C'eſt le même tour dans la ſeconde : *Le capitaine n'eſt point accompli, s'il ne renferme en ſoi l'homme de bien.* Pour ôter toute apparence d'inverſion, il eût fallu dire : *Si le capitaine ne renferme en ſoi l'homme de bien, il n'eſt pas accompli.*

Mais l'inverſion eſt évidente dans les deux autres phraſes. Il ne s'agit pour le montrer que de les rétablir dans leur conſtruction naturelle : *Celui qui ne ſait régler ni ſon eſprit ni ſa conduite, peut-il établir la diſcipline dans un camp ?*

Il en eſt de même de la ſuivante : *Et comment celui qui ne ſera pas maître de ſes paſſions, ſaura-t-il calmer ou émouvoir, ſelon ſes deſſeins, dans une armée, tant de paſſions différentes ?*

Cette marche eſt conforme à nos regles : mais ce n'eſt point celle de l'orateur. Il a renverſé l'ordre, il a mis à

la fin ce qui eſt ici au commencement, & au commencement ce qui eſt à la fin. De quatre phraſes, en voilà donc deux où il y a inverſion palpable.

Et que deviendroit l'Eloquence ſans ces inverſions ! Ne ſont-ce pas elles qui donnent de la vie, de l'ame, du nerf au diſcours ; qui le rendent piquant, en offrant d'abord à l'attention ce qui peut attirer l'eſprit avec le plus de force ?

Que deviendroient la vivacité & l'énergie, ces qualités qui conſiſtent non-ſeulement dans la force & le petit nombre des ſignes employés, mais encore dans la maniere dont on les diſpoſe ? Moins l'eſprit de celui à qui nous parlons a d'opérations à faire pour ſaiſir les idées, plus il les ſaiſit vîte. Nous devons donc tâcher que nos ſignes ſoient diſpoſés à-peu-près de même que nos idées le ſont : c'eſt preſque la baſe de l'élocution oratoire. Nous le faiſons ſurtout, quand notre imagination bien allumée, peut s'affranchir des regles mécaniques du langage, pour ne ſuivre que celle de l'éloquence naturelle. C'eſt par cette raiſon que Fléchier a plus d'inverſions que Bourdaloue, parce que celui-ci donne tout au raiſonnement : que Fléchier lui-

même en a plus dans l'oraiſon funebre de Me. la Dauphine, que dans celle du Préſident de Lamoignon ; & dans celle de M. de Turenne que dans celle de Me. la Dauphine. Ce ſont les ſujets qui échauffent les orateurs dans le tems de la compoſition ; & plus le génie eſt échauffé, moins il y a d'art & de réflexion dans l'arrangement des mots. Tout ſe fait alors par enthouſiaſme, *impetu* : ce qui vaut infiniment mieux que ſi la raiſon & les regles s'en fuſſent mêlées. Quoi de plus froid qu'un diſcours où les verbes ſeroient par-tout balancés entre les régiſſans & les régimes ? Il faut donc admettre les inverſions dans la proſe.

Non-ſeulement il faut les y admettre, il faut tâcher de les y faire entrer toutes les fois que le ſens pourra le permettre ; & j'oſe dire que le ſtyle ſera chaud, à proportion qu'elles y paroîtront plus fréquemment.

Auſſi ceux qui ont le vrai talent, la verve de l'éloquence n'y manquent-ils jamais. Toutes les fois que les régiſſans & les régimes ſont tellement accompagnés qu'ils ne peuvent être pris l'un pour l'autre, c'eſt toujours le régime qui précede. Toutes les fois que les

phraſes incidentes qui pourroient être miſes après le verbe peuvent aller avant lui, jamais le vrai orateur n'en laiſſe échapper l'occaſion. Cet arrangement donne de la conſiſtance au diſcours : il ſoutient l'attention, & produit une chaîne d'idées qui ſe tenant toutes par la main, & ſe trouvant terminées de concert par un repos gracieux, montrent l'éloquence telle qu'elle doit être, c'eſt-à-dire, telle qu'une Reine qui eſt dans l'abondance, & qui la répand ſur ceux qui l'approchent. En voici un exemple frappant tiré de M. Fléchier :

„ Quand je conſidere pourtant que les „ Chrétiens ne meurent point ; qu'ils ne „ font que changer de vie ; que l'Apôtre „ nous avertit de ne pas pleurer ceux „ qui dorment dans le ſommeil de la „ paix, comme ſi nous n'avions point „ d'eſpérance ; que la foi nous apprend „ que l'Egliſe du ciel & celle de la terre „ ne font qu'un même corps ; que nous „ appartenons au Seigneur, ſoit que nous „ vivions, ſoit que nous mourions, parce „ qu'il s'eſt acquis par ſa réſurrection & „ par ſa vie nouvelle une domination „ ſouveraine ſur les morts & ſur les vi- „ vans ; quand je conſidere, dis-je, que

» celle dont nous regrettons la mort eſt » vivante en Dieu, puis-je croire que » nous l'ayons perdue ? » Un orateur timide auroit dit : *Puis-je croire que nous ayons perdu celle dont nous regrettons la mort, quand je conſidere*, &c.

Il n'eſt donc pas juſte d'aſſurer que la proſe n'admet point d'inverſions. Voyons ſi c'eſt à la poéſie qu'en eſt réſervé le droit.

Pour prouver que non, je ne citerai ni Moliere, ni Racan, ni Madame Deshoulieres, ni pluſieurs autres dont les vers ſont très-bons, & par conſéquent très-poëtiques, quoiqu'avec aſſez peu d'inverſions. C'eſt ſurtout, dit-on, dans le haut ſtyle qu'eſt leur regne, quand le poëte tient la foudre. Voyons donc le dieu de nos poëtes, Corneille ; c'eſt chez lui que doit triompher l'inverſion poëtique, ſi le ton ſublime en a le privilége :

Mânes des grands Bourbons, brillans foudres de guerre,
Qui futes & l'exemple & l'effroi de la terre,
Et qu'un climat fécond en glorieux exploits,
Pour le ſoutien des lis, fit naître de nos Rois ;
Ne ſoyez point jaloux qu'un roi de votre race
Egale tout d'un coup votre plus noble audace.
Vos grands noms dans le ſien revivent aujourd'hui :

Toutes les fois qu'il vainc, vous triomphez en lui,
Et les hautes vertus que de vous il hérite,
Vous donnent votre part aux encens qu'il mérite.

Voilà dix vers du ſtyle ſublime : je n'y vois qu'une inverſion qui ſoit bien ſenſible, *que de vous il hérite*, au lieu de dire, *qu'il hérite de vous.* Cette autre, *dans le ſien revivent*, eſt ſi douce, qu'il faut être averti pour s'en appercevoir.

Cherchons ailleurs encore, & toujours dans les endroits les plus hardis ;

Regne : de crime en crime enfin te voilà roi :
Je t'ai défait d'un pere, & d'un frere, & de moi.
Puiſſe le Ciel tous deux vous prendre pour victimes ;
Et laiſſer cheoir ſur vous la peine de mes crimes.
Puiſſiez-vous ne trouver dedans votre union
Qu'horreur, que jalouſie & que confuſion,
Et pour vous ſouhaiter tous les malheurs enſemble ;
Puiſſe naître de vous un fils qui me reſſemble.

Il n'y a rien de plus vigoureux dans toute la poéſie françoiſe. Je ne vois dans ces huit vers, qui ſont alexandrins, qu'une légere inverſion, *tous deux.* Choſe ſinguliere ! il ſe trouve plus d'inverſions dans dix lignes de Fléchier, qui étoit un peu froid, que dans Corneille, qui eſt brûlant, ſurtout dans le dernier endroit que nous avons cité. D'où vient

donc le préjugé qui a fait ôter à la proſe françoiſe le droit d'inverſion pour le donner à la poéſie ?

Tout n'eſt point préjugé. La choſe eſt vraie en partie : mais elle n'eſt point aſſez développée.

Il y a deux ſortes d'inverſions en françois : les unes plus ſenſibles, les autres moins. Celles-ci ſont communes à la poéſie & à la proſe : elles ſont oratoires, c'eſt-à-dire, appartenantes à l'éloquence ; & on les emploie toutes les fois qu'on en a beſoin pour peindre plus vivement & avec plus de feu : telles ſont celles que nous avons citées de Fléchier, & dont on trouvera des exemples plus fréquens, à proportion que le ſtyle ſera plus élevé & plus vif. Les autres inverſions qui ſont plus ſenſibles, appartiennent principalement à la poéſie. La raiſon de l'une & de l'autre eſpece eſt l'agrément de la ſuſpenſion, qui eſt un des plus grands charmes de tout diſcours. Les premieres ſont peu ſenſibles, parce qu'elles ſont enveloppées dans des phraſes incidentes, qui ſe mêlant les unes dans les autres, adouciſſent par ce mélange la tranſpoſition. Celles de la poéſie au contraire ſont tranchantes ; & par

cette raiſon elles ont plus d'éclat, parce qu'elles bruſquent l'ordre reçu.

Cependant elles ſont à-peu-près les mêmes au fond ; & il n'y a gueres de différence entr'elles que le plus ou le moins de hardieſſe. Nous allons le montrer par le détail.

La proſe n'admet point l'inverſion, ou, ce qui eſt la meme choſe, la tranſpoſition d'un nom régi par un verbe : on dit *admirer la vertu ; vanter ſon mérite ;* on ne dit point, *la vertu vanter, ſon mérite admirer.*

La poéſie ne l'admet pas plus que la proſe. On ſouffre quand on entend dire, même en vers :

Par mille inventions *le public* on dépouille.
Il doit cueillir le fruit, & non l'*arbre* arracher.
O grand Prince, que *grand* dès cette heure j'appelle.
Mon ame *la terre* quitte.

C'eſt le P. du Cerceau qui cite ces exemples, & il en conclut » qu'on peut éta-
» blir, comme une regle générale, que
» la tranſpoſition du verbe avec le nom
» qu'il régit, ne doit pas ſe pratiquer en
» vers, & que par rapport à ce cas, la
» poéſie ne change preſque rien à la conſ-
» truction de la proſe. »

Mais elle n'y change pas plus dans les autres cas.

La poéſie met très-bien après le verbe le nom qui le régit.

Tout ce que lui promet l'*amitié des Romains.*
Des feux qu'a rallumés *ſa liberté mourante.*

La proſe le place de même avec beaucoup de graces :
C'eſt ainſi que parloit autrefois un roi ſelon le cœur de Dieu.

Et ailleurs :

M. de Turenne *fait voir ce que peut pour la défenſe d'un Royaume un Général d'armée, qui s'eſt rendu digne de commander*, &c.

Voyons les tranſpoſitions des noms entr'eux.

Il y a celle d'un nom régi au génitif par un autre nom :

En vers :

***Et des fleuves françois* les eaux enſanglantées.**
Volt.

En proſe :

C'eſt *d'un pere de famille que l'Evangile nous propoſe l'exemple.*

Celles d'un nom régi par la prépoſition *de* :

En vers :

Seigneur, *de mes malheurs* ce ſont-là les plus doux.

En proſe :

De tous les hommes c'eſt le plus heureux.

Celles d'un nom régi par un verbe avec la même prépoſition :

En vers :

Allez, *de ſes fureurs* ſongez à vous défendre.

En proſe :

D'une voix entrecoupée de ſanglots ils s'écrierent.

Ou avec la prépoſition *à* :

En vers :

Sans doute *à ce diſcours* tu ne t'attendois pas.

En proſe :

A des impreſſions ſi vives quelle ame peut réſiſter ?

A toutes ces injures qu'avez-vous pu répondre ?

Avec la prépoſition *après* :

En vers :

Après un long combat tout ſon camp diſperſé.

En proſe :

Après ſes prieres accoutumées, elle s'abaiſſoit juſqu'à ſon néant.

Ou avec la prépoſition *dans :*

En vers :

Dans *la foule des morts* en fuyant l'a laiſſé.

En proſe :

Dans des agitations ſi longues & ſi cruelles elle n'oublia jamais ſa foi.

Ou avec *par :*

En vers :

Il lui fait *par tes mains* porter ton diadême.

En proſe :

Par la loi du corps je tiens à ce monde qui paſſe, & par la foi je tiens à Dieu qui ne paſſe point.

Il en eſt de même des autres prépoſitions.

Sous la diſcipline du Prince d'Orange il apprit l'art de la guerre.

Contre des aſſauts ſi violens & ſi ſouvent répétés, il n'employoit que la patience & la modération.

Il en eſt de même des conjonctions, qui ſe tranſpoſent avec le membre de période qu'elles menent avec elles. Elles ſe tranſpoſent auſſi aiſément dans la proſe que dans les vers : *Si ſa vie avoit moins*

d'éclat, je m'arrêterois ſur la grandeur & la nobleſſe de ſa maiſon.

La même tranſpoſition ſe fait avec pluſieurs autres conjonctions, *quand*, *parce que*, *puiſque*, *d'autant plus que*, *quoique*, *lorſque*, *tandis que*, *ſoit*, &c. & celles qui ne peuvent ſe tranſpoſer, parce qu'elles ſuppoſent néceſſairement avant elles un autre membre, telles que, *car*, *cependant*, &c. ne peuvent pas plus ſe tranſpoſer dans les vers que dans la proſe.

Les tranſpoſitions des infinitifs régis, ſoit par des verbes, ſoit par des noms, ſoit par des prépoſitions, ſuivent la regle des noms, dont ils tiennent la place & font l'office. On dit : *Le chant*, *du chant*, *au chant* : on dit auſſi, *chanter*, *de chanter*, *à chanter*. Comme ces infinitifs ſe conſtruiſent de la même maniere que les noms, leur conſtruction ſe renverſe auſſi de même.

J'ai oublié une eſpece de tranſpoſition, c'eſt celle du ſubſtantif avec l'adjectif. La proſe ſoutenue & élevée en admet quelques-unes : on dit dans une oraiſon funebre, *la froide main de la mort*, *ſes glorieux exploits*, *de triſtes regrets*, *une vigoureuſe jeuneſſe*. La poé-

ſie, quelque élevée qu'elle ſoit, ne les admet pas toutes : elle ne dit point, *le triomphant Prince*, &c.

Voilà, à-peu-près toutes les eſpeces d'inverſions connues ; elles ſe trouvent également dans la proſe & dans la poéſie, avec cette ſeule différence que dans la poéſie elles ſont plus fréquentes & plus ſenſibles. Plus fréquentes ; parce que la poéſie eſt le langage des paſſions : elle eſt hardie, vive, énergique ; elle veut frapper l'eſprit. Plus ſenſibles : les inverſions ſont d'autant moins ſenſibles, que les mots tranſpoſés ſont plus éloignés l'un de l'autre. On ne pourroit point dire en proſe, c'eſt *d'un pere l'exemple*, mais on dit : c'eſt *d'un pere de famille* qu'on propoſe *l'exemple*.

On ne permit d'abord à la poéſie d'employer ces inverſions plus ſenſibles que celles de la proſe, que par tolérance, & en conſidération des contraintes de la meſure & de la rime. Mais depuis il arriva à cette eſpece d'inverſion, ce qui eſt arrivé aux métaphores. D'abord on n'employa celles-ci que par néceſſité & faute d'autres mots ; mais enſuite l'agrément qu'on trouva dans les deux faces que ces mots préſentoient, les fit

regarder comme une beauté du langage. De même l'inverſion poëtique qui d'abord avoit paru dure, s'eſt adoucie par l'habitude ; & quand elle eſt dans un juſte degré de liberté, elle a dans le vers le mérite de la diſſonance dans la muſique.

Il eſt donc vrai de dire que nous avons des inverſions dans notre langue. On peut dire même que nous en avons plus que les Grecs & que les Latins, puiſque nous renverſons l'ordre naturel, qu'ils ne renverſoient pas ; & qu'après l'avoir renverſé, nous renverſons encore celui qui nous eſt habituel : en un mot, nous renverſons le langage de la nature, nous renverſons le langage d'habitude : nous nous croyons renverſés, quand nous ne le ſommes pas, & nous le ſommes, quand nous ne croyons pas l'être. Il faut nous le pardonner : la néceſſité nous y force ſouvent : & quand elle ne nous y force pas, il ne nous eſt pas moins permis qu'aux Grecs & aux Latins de profiter de ces renverſemens dans certains cas, pour nous donner les avantages de l'énergie & de l'harmonie, dont nous ſentons le prix auſſi-bien qu'eux.

Si l'on veut maintenant, que je tire

des conſéquences de cette doctrine, en voici quelques-unes qui ſe préſentent.

Il ſuit 1°. Qu'on ne doit point juger des inverſions latines par les françoiſes, ni des françoiſes par les latines; mais des unes & des autres par l'ordre dont elles ſont le renverſement.

2°. Qu'on ne doit employer l'inverſion que pour la clarté, ou l'énergie, ou l'harmonie: & que par conſéquent plus la matiere eſt grande & le ſtyle élevé, plus il y aura d'inverſions. Le ſtyle ſimple n'a gueres que la premiere raiſon pour les admettre, la clarté. Le haut ſtyle a outre celle-là les deux autres: & la poéſie a la troiſieme, plus encore que la proſe du haut ſtyle. Cependant toute inverſion qui ne ſeroit dans les vers que pour produire la rime, ou opérer une éliſion, dont le beſoin ſeroit viſible, déplairoit; parce qu'elle annonceroit la foibleſſe & l'indigence plutôt que la liberté & le goût; c'eſt pour cela que les inverſions de Chapelain ſont inſoutenables.

3°. Qu'il n'eſt pas vrai de dire que l'inverſion eſt ce qui conſtitue le vers en françois, qui le rend vers & non proſe. Pour faire un bon vers, il faut premierement les meſures. 2°. Employer cer-

tains mots, ſoit vieux, ſoit extraordinaires, qui n'appartiennent qu'à la poéſie, & que pour cela on nomme poëtiques. 3°. Faire un uſage fréquent des figures lumineuſes & éclatantes. 4°. Enfin employer de tems en tems les inverſions poëtiques, pourvu qu'elles ſoient préparées & ménagées dans un juſte degré de liberté. Une de ces quatre choſes ſuffit quelquefois pour faire un bon vers, & on peut dire que la derniere eſt la moins néceſſaire de toutes.

LETTRES SUR L'ACCENT,

A M. L'ABBÉ D'OLIVET,

de l'Académie Françoiſe.

L'OBJET de ces Lettres ne peut être étranger dans un Volume qui traite de la Conſtruction. Le nombre conſidéré comme chute finale, a des rapports eſſentiels avec l'accent oratoire : & avant que de parler de cet accent, il eſt néceſſaire de ſavoir ce que c'eſt que l'accent proſodique dans notre langue.

PREMIERE LETTRE.

Sur l'Accent proſodique.

AVONS-nous dans les mots de la langue françoiſe, conſidérés à part, & ſans aucune relation, ni à ceux qui les accompagnent, ni à ce que la phraſe ſignifie, des ſyllabes qui demandent

d'être plus élevées ou baiſſées dans la prononciation ? Voilà, Monſieur, l'état de la queſtion tel que vous le propoſez dans votre *Proſodie*. (*a*).

Il ne s'agit donc dans cette Lettre, ni de l'accent oratoire, qui aide à déſigner, ou à fortifier le ſens d'une phraſe dans le diſcours, ſoit familier, ſoit ſoutenu ; ni de l'accent national, qui eſt un vice & non une propriété de la prononciation françoiſe ; ni de l'accent imprimé, qui marque un *e* plus ou moins ouvert ou fermé, qui diſtingue un adverbe d'un nom, qui tient lieu d'une lettre ſupprimée : il s'agit uniquement de l'accent qui, s'il exiſte, fait élever ou baiſſer la voix ſur une ſyllabe, en prononçant un mot françois, je dis un mot, & non pas une phraſe.

Perſonne n'ignore que les Grecs & les Latins avoient des accens, quoique dans les commencemens ils ne les marquaſſent point dans l'écriture. Tous nos voiſins, les Italiens, les Eſpagnols, les Anglois, les Allemands, chantent leur langue. Pour nous, nous avons l'axiome qui

(*a*) Page 11.

dit : *Que pour bien parler françois, il ne faut point avoir d'accent.* Cet axiome doit-il ſe reſtreindre aux prononciations provinciales, ou s'étendre à toute eſpece d'élevement ou d'abaiſſement de la voix ſur toute eſpece de ſyllabe françoiſe ?

Il n'eſt pas poſſible, diſent quelques Grammairiens, de prononcer aucun mot de pluſieurs tems, qu'on n'éleve ou qu'on n'abaiſſe la voix ſur quelqu'un de ces tems. Il falloit ajouter, lorſqu'on s'arrête après l'avoir prononcé : & cela eſt ſi vrai, que ſi par quelque ſurpriſe on termine une phraſe ſans en avoir préparé la chute, on revient machinalement ſur les dernieres ſyllabes pour y faire ſentir l'accent. Les animaux mêmes ſuivent cette loi ; il n'en eſt point qui ne finiſſent leur cri par une inflexion plus ou moins ſenſible. Ainſi je ne m'arrêterai point à prouver l'exiſtence de ces inflexions dans notre prononciation : ni même à en rechercher les cauſes. Il peut ſe faire que dans certains cas, il y entre un peu de laſſitude, & que la poitrine fatiguée de celui qui prononce, laiſſe tomber les derniers ſons, pour arriver plutôt au repos. Mais il me ſemble plus naturel de penſer que cet abaiſſement ſe fait par la force

force ſecrete de quelque loi, qui s'exécute mécaniquement en nous-même, dans le paſſage du mouvement au repos. Il faut de l'attention & même de l'effort pour ſoutenir une finale; & pour la laiſſer tomber (*a*), il ne faut que ſuivre la nature.

Il y a une ſeconde loi auſſi naturelle, qui eſt une ſuite de cette premiere : c'eſt que pour préparer la chute ou l'abaiſſement final, on éleve la ſyllabe qui précede le premier inſtant de cet abaiſſement, ſoit pour rendre la chute plus ſenſible, ou que ce petit contraſte faſſe un agrément de plus, ou enfin que le preſſentiment du repos qui va arriver, donne une légere ſecouſſe à la voix qui va s'arrêter : quand on dit, *votre bonté* ; la ſyllabe *bon* eſt plus élevée que *votre*, & rend la ſyllabe *té*, plus ſenſiblement baſſe.

En partant de ce point, que la voix s'abaiſſe aux finales, & qu'elle s'éleve avant que de s'abaiſſer ; la queſtion ſe

(a) *Natura*, dit Cicéron, *quaſi modularetur hominum orationem, in omni verbo poſuit acutam vocem, nec una plus, nec à poſtrema ſyllaba citra tertiam, quo magis naturam ducem ad aurium voluptatem ſequatur induſtria.* Orat. 18.

réduit à ſavoir ſur quelles ſyllabes la voix s'éleve, & s'il eſt poſſible qu'il y ait des regles ſur cet objet.

Mais avant que de ſonger à faire ces regles qui ne peuvent être que des obſervations générales réduites en maximes, eſſayons de faire des obſervations particulieres. Liſons, proſe ou vers, il n'importe, puiſqu'il s'agit des ſyllabes conſidérées dans un mot pris ſéparément: & écoutons attentivement, & s'il ſe peut, ſans prévention, quelles ſeront les inflexions de notre voix :

Oui, je viens dans ſon temple adorer l'Eternel :
Je viens ſelon l'uſage antique & ſolemnel,
Célébrer avec vous la fameuſe journée,
Où ſur le mont Sina la loi nous fut donnée.
Que les tems ſont changés !

Il me ſemble que ſur *oui*, ſyllabe que je prononce longue, parce qu'elle eſt diphtongue, j'éleve & abaiſſe ſucceſſivement la voix. Si l'on ne convient point de cette inflexion ; ce ſera parce qu'on prétendra que *oui*, même dans la prononciation ſoutenue & appuyée, comme elle l'eſt ici, eſt un monoſyllabe bref: ce qui ne ſeroit que contre l'exemple cité, & non contre le principe qui ſera

développé ci-après, & qui eſt que dans tout mot prononcé en deux tems, s'il eſt ſuivi d'un repos, il y a élévement ſur le premier tems, & abaiſſement ſur le ſecond.

Sur *je* qui eſt très-bref, je n'éleve ni n'abaiſſe la voix. Si je réunis *je* avec *viens*, je prononce *je* comme dans un mot de deux ſyllabes, élevant la premiere & abaiſſant la derniere, *jé-viens*.

Dans ſon temple. *Dans* & *ſon* étant auſſi brefs que *je*, ſont prononcés comme lui : les réuniſſant avec *temple*, & faiſant avec ce mot la valeur d'un triſſyllabe féminin, j'éleve la ſyllabe *ſon*, & j'abaiſſe *temple*, *dans ſón-temple*.

Je dois dire ici, pour prévenir les objections, que l'accent n'eſt jamais que pour préparer & annoncer le repos ; & que, quoiqu'il ſoit virtuellement dans tout mot qui en eſt ſuſceptible, c'eſt-à-dire, qui ſe prononce en pluſieurs tems, il n'eſt réel & effectif que quand le repos vient après ce mot. Ainſi on dit *Róma*, *Románus*, *Romanórum*, l'accent ſur la pénultieme, quand ces mots ſont prononcés ſeuls, & que la voix s'arrête après les avoir prononcés ; mais ſi on dit, ſans s'arrêter *Romanum-impérium* :

l'accent de *Romanum* n'eſt point rendu par la voix, celui de l'antépénultieme d'*impérium* ſuffit. Ce ſeroit le contraire, ſi l'on prononçoit *imperium romanum*; l'accent d'*impérium* ne ſeroit point rendu, & celui de *románum* le ſeroit. Continuons.

J'abaiſſe la derniere d'*adórer* & d'*étérnel*, & j'éleve la pénultieme, quand je les prononce ſeuls.

Selon l'uſage antique & ſolemnel, j'éleve la voix ſur la premiere de *ſelon*, ſi je fais ſentir l'*e* muet; je l'éleve ſur la premiere d'*uſage*, d'*antique*, & ſur la ſeconde de *ſolémnel*.

Célébrér avec vous : l'accent eſt ſur la ſeconde de *célébrér* & ſur la premiere d'*avec*, ſi on les prononce ſéparément : ſi on les prononce enſemble, il eſt ſur la derniere d'*avéc* : *célébrer avéc vous*.

La fameuſe journée. Ces deux mots réunis n'ont qu'un accent ſur la pénultieme de *journée* : ſéparés ils ont chacun le leur ſur la pénultieme, *faméuſe*, *journée*; parce que leur derniere maſculine eſt longue.

Où ſur-le-mont-Sína. Aucun de ces quatre monoſyllabes n'eſt aſſez long pour avoir un accent : le mot *Sína* en a un

pour lui ſeul, s'il eſt pris ſéparément, & pour les quatre mots qui le précedent, s'il eſt prononcé de ſuite après eux.

La-loi nous-fut-donnée : c'eſt encore la même obſervation, de même que dans l'hémiſtiche qui ſuit : *Que les tems ſont changés !* Cependant l'article *les* étant très-long par nature, & la prononciation, quoique ſoutenue, ne faiſant que l'abréger ſans le rendre bref ; il ſemble que la voix s'éleve un peu ſur ce monoſyllabe, & qu'elle s'abaiſſe ſur *tems*.

Je conviendrai ſans peine que dans un eſſai tel que celui-ci, il eſt auſſi aiſé de ſe méprendre que d'être contredit. Je demande ſeulement qu'on attende pour juger, que tout ſoit lu, & qu'on tâche de ne pas confondre l'accent proſodique avec l'accent oratoire.

Nous n'avons vu dans les vers cités que des monoſyllabes, des diſſyllabes & des triſſyllabes : veut-on voir des mots plus longs ?

D'où vous vient aujourd'hui ce noir *preſſentiment* ?
Dès long-tems votre amour pour la *religion*
Eſt traité de révolte & de *ſédition*.

L'accent dans ces trois mots eſt placé ſur l'antépénultieme, qui eſt ſuivie de

deux très-breves. On abaiſſe de même les deux dernieres dans *admiráblement*, *invincíblement*, parce que les deux dernieres ſont très-breves. On n'abaiſſe que la derniere dans *infinîment*, parce que la pénultieme n'eſt pas ſi breve que les autres ſyllabes de ce mot.

Si à ces adverbes ou à d'autres mots on joint quelques monoſyllabes par maniere d'énclitique, l'accent ſe porte alors ſur la derniere, & la voix s'abaiſſe & ſe repoſe ſur l'énclitique, *admirablemént-bien*, *exceſſivément foible* : cette *expreſſión-là* : *ce mót-ci* : *vous l'entendéz-mal*, *vous n'y penſéz-pas*.

Avant que d'établir aucun principe d'après ces obſervations, il eſt néceſſaire de fixer quelques notions.

On convient généralement que dans toutes les langues qui ont des accens proſodiques (elles en ont toutes, plus ou moins ſenſibles) il ne peut y avoir qu'un accent pour un mot, quelque long que ſoit ce mot.

On convient encore que cet accent conſiſte à élever la voix ſeulement, ou à l'abaiſſer ſeulement, ou à l'élever & à l'abaiſſer ſucceſſivement ſur une même ſyllabe : ce qui forme trois eſpeces d'ac-

cens, l'aigu, le grave, le circonflexe. Le grave, ſelon quelques grammairiens, eſt moins un accent qu'une privation d'accent ; parce que, diſent-ils, on n'a baiſſe la voix qu'après qu'on l'a élevée. D'où il ſuit qu'en rigueur il ſuffiroit d'employer l'aigu : (*a*) excepté dans les monoſyllabes, pour marquer par le circonflexe que la voyelle accentuée équivaut à deux : *gîte*, *pâte*, &c.

On convient en troiſieme lieu que cet accent ne peut être placé que ſur la derniere ſyllabe, ou ſur l'avant-derniere, ou enfin ſur l'antépénultieme, ſelon que les dernieres ſont longues ou breves, ou breves plus ou moins.

Il eſt inutile de dire qu'on ne peut élever & baiſſer ſucceſſivement la voix ſur une même ſyllabe, à moins que cette ſyllabe n'ait une durée ſenſiblement diviſible en deux parties, ou tems, & que par conſéquent elle ne ſoit longue.

Une ſyllabe longue eſt donc celle qui a la durée de deux tems dans la prononciation, comme *blâme*, *pâte*, *gîte* : l'ac-

(*a*) Servius, ancien Grammairien, penſe que l'accent grave n'eſt d'aucun uſage. Sanctius qui le cite L. 1. c. 3. penſe qu'il n'eſt reſté que l'aigu.

cent tenant lieu d'une ſeconde voyelle, *blaame*, *paate*, *giite*.

Vous avez dit, & cela eſt évidemment vrai, que nous avons des longues moins longues, comme la ſeconde de haſard & la premiere de *tem*ple : elles reviennent à-peu-près aux longues par poſition chez les Grecs & les Latins, leſquelles ne ſont jamais auſſi longues que les longues par nature : je leur donne un tems & demi.

Si la ſyllabe breve n'a qu'un tems, la plus breve n'aura qu'un demi-tems, & la muette très-breve, qu'un quart de tems, & peut être moins encore, comme la derniere de *ſyllabe*. Ainſi *infinité* ſera de quatre breves ; la ſeconde de *nation* ſera plus breve, & la derniere de ſyllabe très-breve. Ces détails ſont néceſſaires dans la matiere préſente.

Tâchons maintenant, d'après ces notions, d'établir quelques principes fixes eu égard au nombre, & à la quantité des ſyllabes dont les mots ſont compoſés.

Monoſyllabes maſculins.

Tout monoſyllabe bref pris ſéparément n'a point d'accent : on en a indi-

qué la raiſon. Jamais la voix ne s'éleve qu'elle ne s'abaiſſe enſuite ; or elle ne peut point s'élever & enſuite s'abaiſſer ſur une ſyllabe unique, qui n'auroit de durée qu'un ſeul tems. D'ailleurs on ne peut juger de l'élévement ou de l'abaiſſement que par comparaiſon. On a ajouté qu'on le ſuppoſoit *pris ſéparément*, parce que dans une ſuite de monoſyllabes brefs réunis par le ſens, celui qui précede le final porte l'accent, comme dans les polyſyllabes : *Dieu ſeul fait tout én nous* : c'eſt le mot *en* qui porte l'accent.

Par la raiſon contraire, tout monoſyllabe prononcé long, c'eſt-à-dire, de deux tems ou environ, aura l'accent circonflexe : *tôt*, *paîx*, *ô !* &c.

Monoſyllabes féminins.

Avons-nous des monoſyllabes féminins ? Car je ne regarde point comme tels, *me*, *ne*, *je*, *te*, *ſe*, *de*, &c. qui ont l'*e* très-bref, mais qui ne l'ont nullement muet, puiſqu'il ſe prononce très-diſtinctement.

J'entends par monoſyllabe féminin, celui qui eſt compoſé d'une ſyllabe maſculine, ſuivie d'un *e* muet, comme *vîte*,

belle, *parle*, &c. Il y a des grammairiens qui appellent la ſyllabe où eſt l'*e* muet, *demi-ſyllabe*.

Dans ces mots la demi-ſyllabe n'a qu'un quart de tems, & moins encore; celle qui la précede, n'eût-elle qu'un demi-tems, eſt longue au moins par comparaiſon. Ainſi il y aura une regle générale que dans tout monoſyllabe féminin, la ſyllabe maſculine porte l'accent aigu : *párle*, *chánte*, *bélle*.

Diſſyllabes maſculins.

Les diſſyllabes maſculins de deux longues portent l'accent ſur la premiere, *árdeur*; à moins que la ſeconde ne ſoit très-longue : car alors l'accent eſt ſur le premier tems de la derniere : *tantót*, *aimóient*.

Les diſſyllabes de deux breves ont l'accent ſur la premiere : *fleúri*, *ſómmet*.

S'il y a une longue & une breve, l'accent eſt évidemment ſur la longue : *máiſon*, *brúler*.

S'il y a une breve & une langue, la longue ſera un peu abrégée par ceux qui mettront l'accent ſur la breve; & elle ſera encore alongée par ceux qui le met-

tront ſur le premier tems de la ſeconde, *haſard*, *amour*, *progrès*.

Diſſyllabes féminins.

Si le diſſyllabe eſt de deux longues, ou d'une breve & d'une longue, l'accent eſt ſur la ſeconde : *tempéte*, *jolíe*, *paroítre*.

S'il eſt de deux breves, il eſt ſur la premiere : *ádroite*, *párole*.

S'il eſt d'une longue & d'une breve, il eſt ſur la longue : *aúdace*, *téndreſſe*.

Triſſyllabes maſculins.

S'il y a trois longues, dont la derniere très-longue, l'accent ſera ſur la derniere ; *ils s'entr'aimoíent*.

S'il y a trois breves égales, c'eſt la pénultieme : *attírer*, *attráper* : & alors la pénultieme deviendra moins breve que les deux autres.

S'il y a trois breves, dont les deux dernieres très-breves, l'accent eſt ſur la premiere des trois : *nátion*, *páſſion*.

S'il y a une très-breve entre deux longues, *cóncevoir*, c'eſt encore la premiere des trois.

S'il y a une longue entre deux breves, c'eſt la longue : *atténter*, *venáiſon*.

S'il y a une longue ſuivie de deux très-breves, c'eſt la longue : *châmpignon*.

Enfin, s'il y a deux longues ſuivies d'une breve, c'eſt l'avant-derniere, *menſónge*, *tourménté*.

Tout autre que nous, Monſieur, ſe laſſeroit de détails ſi longs & ſi minutieux : mais c'eſt un art délicat que nous cherchons, & dont les principes n'exiſtent que dans des parties preſque inſenſibles, & qui échappent.

Triſſyllabes féminins.

Si la derniere eſt longue, elle porte l'accent : *entendúe*, *chevelúre*, *violénce*.

Si elle eſt plus breve que la pénultieme, c'eſt la pénultieme qui le porte, *inſénſible*.

Si la pénultieme n'eſt pas plus longue que la derniere ; alors celle-ci attirant à elle l'*e* muet devient plus longue, & porte l'accent, *diviſible*, *inſipíde*.

Les mots de quatre, de cinq, de ſix ſyllabes ne pouvant avoir d'accent que ſur l'une de leurs trois dernieres ſyllabes, ne peuvent avoir de regles qui

leur ſoient particulieres : *probabilité, conformité, inſurmóntable, un honnéte-homme ;* tous ces mots ſuivent conſtamment la même regle, qui eſt de laiſſer après l'élevement de la voix à-peu-près la durée d'un tems, quelquefois partagée entre deux ſyllabes breves, quelquefois remplie par une ſeule moins breve, ou par une muette avec une partie de la durée de la ſyllabe précédente. Voilà une regle générale à laquelle ſe rapportent toutes les autres. Si pour une plus grande netteté, on veut ſéparer la regle des polyſyllabes maſculins de celle des polyſyllabes féminins, les voici :

I. REGLE.

Les polyſyllabes maſculins ont après l'accent, ou une ſyllabe breve, ou deux très-breves, c'eſt-à-dire, environ la valeur d'un tems.

II. REGLE.

Les polyſyllabes féminins ont après l'accent, ou le reſte d'une demi-longue, ou une très-breve, avec l'*e* muet, c'eſt-à-dire, un peu moins que la valeur d'un tems.

Ces regles ſont au fond à-peu-près les mêmes que celles de l'accent des Latins, que voici : 1°. Le monoſyllabe ne peut avoir d'accent que le circonflexe. 2°. Tout diſſyllabe a l'accent ſur la premiere. 3°. Tout triſſyllabe dont la pénultieme eſt breve, a l'accent ſur l'antépénultieme. 4°. Tout triſſyllabe qui a la pénultieme longue, a l'accent ſur cette même pénultieme. La ſeule différence que notre proſodie peut avoir à ce ſujet vient de nos *e* muets, tant à la fin des mots qu'ailleurs.

En général chez nous comme chez les Latins, & par-tout ailleurs, dans la prononciation d'un mot, quel qu'il ſoit, l'oreille s'aligne pour préparer la finale, & deſcendre agréablement d'une ſyllabe un peu plus élevée que les autres juſqu'au point de repos. Elle prend parmi nous environ la valeur d'un tems pour faire ſon abaiſſement. Mais comme la configuration des mots n'eſt pas toujours telle qu'il le faudroit pour prendre cet eſpace juſte, elle fait des compenſations ſecretes, & approche le plus qu'elle peut de la meſure dont elle a beſoin ; en ſorte que ſi elle n'a pas l'eſpace réel qu'elle demande, elle a du moins l'eſpace propor-

tionnel qui lui convient, eu égard aux ſyllabes plus longues ou plus breves qui précedent l'abaiſſement.

Je dois dire ici que les regles qu'on vient de voir, & les obſervations qui les ont produites, ne m'ont été fournies que par l'attention de l'oreille. J'avois penſé que s'il y avoit quelque fondement dans la choſe, & quelque exactitude dans les obſervations, je me rencontrerois en quelques points avec ceux qui ont fait des recherches ſur cette même matiere, & que cette rencontre, ſi elle avoit lieu, ſeroit une preuve de plus pour les regles à établir : c'eſt ce qui eſt arrivé.

Théodore de Beze qui écrivoit, il y a près de deux cens ans, parle ainſi de nos accens dans ſon livre, *De francicæ linguæ recta pronunciatione* : » Il y en a » qui prétendent que la langue françoiſe » n'a point d'accent ; d'autres qu'elle en » a comme la grecque. Ils ſe trompent » fort les uns & les autres : on le ſentira, » ſi on conſulte attentivement l'oreille. » Je dis donc qu'il y a dans la langue fran- » çoiſe, comme dans la grecque & dans » la latine, des longues & des breves : » & trois accens, l'aigu, le grave, & le

»circonflexe. Les Grecs mettent l'accent »aigu ſur les longues & ſur les breves..... »mais moi je puis dire avec certitude »que dans la langue françoiſe, l'accent »aigu ſuit tellement la ſyllabe longue, »qu'il n'y a point de ſyllabe longue qui »ne ſoit prononcée en élevant la voix, »& qu'il n'y en a point d'élevée qui n'ait »l'accent aigu; de ſorte que toute ſyl»labe aiguë eſt longue & que toute bre»ve eſt grave ». *Illud certò dixerim, ſic concurrere in francia lingua tonum acutum cum tempore longo, ut nulla ſyllaba producatur quæ itidem non attollatur, nec attollatur ulla quæ non itidem acuatur.*

Beze veut dire, ſans doute, que toute ſyllabe aiguë, ou élevée dans la prononciation, eſt plus longue, ou ſenſiblement moins breve que toutes celles qui la ſuivent dans le même mot; & que toute grave, c'eſt-à-dire, toute ſyllabe qui s'abaiſſe dans la prononciation, eſt plus breve, ou ſenſiblement moins longue que celle qui porte l'accent aigu. Sans cette explication il ſeroit néceſſaire que tout polyſyllabe eût une longue, & qu'il n'en eût qu'une; or il y a en françois beaucoup de mots qui ſont de pluſieurs longues; quoique parmi ces lon-

gues, celle qui porte l'accent ſoit la plus longue : il y en a auſſi beaucoup qui ſont tout de breves, mais parmi leſquelles il y en a une moins breve, qui eſt celle qui porte l'accent.

Beze lui-même reconnoît cette vérité dans l'explication de ſa premiere regle, lorſqu'après avoir dit que, » beaucoup »de mots françois ne ſont compoſés que »de breves, comme *miſéricorde*, & »qu'aucun n'eſt compoſé de pluſieurs »longues », il ajoute que, quand même il y auroit pluſieurs ſyllabes longues dans le même mot, la pénultieme aiguë domine tellement, que les autres paroiſſent breves ? *Minimè quaſi non inveniantur voces in quibus plures ſint naturâ longæ, ſed quoniam penultima ſic dominatur, ut reliquæ præcedentes ſyllabæ, quamvis naturâ longæ, nec acuantur tamen, nec verè producantur.* Il cite pour exemple le mot *entendement*, dont il place l'accent ſur l'antépénultieme, qui n'eſt pas plus longue que ſa précédente, & qui cependant paroît être la ſeule longue.

Ce principe s'applique de lui-même aux breves, & au mot *miſéricorde* en particulier. Quoiqu'il ſoit compoſé tout de breves, il y en a cependant une

moins breve, celle qui porte l'accent.

Ainſi la regle de Beze ſe réduira à ceci : *Que dans tout polyſyllabe françois, la ſyllabe qui porte l'accent proſodique eſt ſenſiblement la plus longue ou la moins breve qu'il y ait dans ce mot.* Or cette plus longue, ou cette moins breve eſt toujours, ou l'*antépénultieme*, quand les deux ſyllabes ſuivantes ſont très-breves, c'eſt-à-dire, qu'elles ne valent enſemble qu'un tems ; ou *la pénultieme*, quand le mot eſt de deux ſyllabes, ou bien que la derniere eſt plus breve que la pénultieme ; ou enfin *la derniere*, quand elle eſt aſſez longue pour porter ſucceſſivement l'élévement & l'abaiſſement de la voix. Par conſéquent notre regle eſt d'accord avec celle de Beze.

Enfin ſi l'on conſulte la proſodie grecque & la latine, on y verra les principes communs & les différences propres de chacune de ces langues & de la nôtre. On y verra que tout accent doit porter ſur une des trois dernieres, & qu'il ne remonte jamais juſqu'à la quatrieme (*a*) ; que toute ſyllabe longue par nature, quand elle porte l'accent, a le circon-

(a) *Vid. Perizon. ad Sanctium.* L. 1. c. 3.

flexe ; & que quand une des trois dernieres eſt longue & les deux autres breves, ou qu'il y en a une moins breve que les deux autres, c'eſt ordinairement ſur la moins breve ou ſur la longue qu'eſt l'accent.

Les Grecs dont la langue eſt la plus harmonieuſe de toutes celles que nous connoiſſons, laiſſoient ſouvent deux tems, & quelquefois trois après l'accent : c'étoit une gradation deſcendante, qui ſe faiſoit doucement & peu-à-peu, & qui quelquefois, lorſque le ſens l'exigeoit, ſe précipitoit bruſquement par les ſyllabes breves. Les Latins n'en avoient jamais que deux, qui ſont ſenſibles dans le dactyle ; cette meſure qui tombe avec tant de grace ! La langue françoiſe ſe contente d'un ſeul & quelquefois de moins : ce qui ne peut être que très-déſavantageux à l'harmonie de notre langue. Toutes nos chutes ſont en précipices plutôt qu'en pente : la voix tombant tout-à-coup ſe perd dans une finale quelquefois ſourde, quelquefois muette, qui laiſſe l'oreille ſans objet, & l'harmonie ſans appui ſuffiſant.

Mais peut-être auſſi que chez les Grecs & les Latins, dont je crois que nous ne

jugeons ſi favorablement que parce que nous ne ſommes pas en état de les juger en cette partie, il n'y avoit pas ſi ſouvent que nous le croyons, cette deſcente graduée de la voix. Ce qui m'en fait douter, c'eſt que tout ce qui eſt fondé ſur la nature eſt à-peu-près le même chez tous les hommes. Les Grecs & les Latins avoient de même que nous des longues & des moins longues, des breves, des plus breves, même des muettes (*a*) : de ſorte que ce que nous prenons pour deux ou trois tems, parce qu'il y a deux ou trois ſyllabes, pouvoit bien chez eux n'en faire qu'un ou deux tout au plus. Quoi qu'il en ſoit de ce doute, il me ſemble qu'il ne doit pas nous déplaire, parce qu'en fait d'harmonie nous devons aimer tout ce qui peut rapprocher de nous les Grecs & les Latins, qui doivent être nos modeles, comme ils ſont nos maîtres. Je ſuis, &c.

(*a*) Voyez Denys d'Halicarnaſſe, Sect. 15.

SECONDE LETTRE.

Sur l'Accent oratoire.

PERSONNE n'ignore qu'il y a deux ſortes de prononciations dans les langues, l'une familiere, l'autre ſoutenue. Dans la premiere, celui qui parle s'abandonne à ſa vivacité naturelle, & ne ſonge qu'à l'intérêt de la choſe même: tous ſes accens ſont emportés par la rapidité de l'articulation. Ce n'eſt point là, ce ſemble, qu'il faut reconnoître les accens: non pas qu'ils n'y ſoient, auſſi-bien que dans la prononciation la plus ſoutenue; mais parce qu'ils y tiennent moins de place, & qu'ils y ſont, par cette raiſon, moins aiſés à appercevoir & à juger. Dans la prononciation ſoutenue, il y a, comme l'indique aſſez le nom qu'elle porte, une eſpece de chant. Chaque ſon y eſt prononcé avec une ſorte de modulation: les ſyllabes longues y ſont plus reſſenties: les breves y ſont articulées avec un ſoin qui leur donne plus de corps & de conſiſtance: ce qui rend l'accent oratoire plus aiſé à

obſerver, à meſurer, à comparer avec l'accent proſodique. Je me bornerai donc ici à cette eſpece de prononciation. Les obſervations s'appliqueront d'elles-mêmes à la prononciation familiere.

La prononciation ſoutenue comprend 1°. les intonations, plus élevées ou plus baſſes, plus fortes ou plus foibles. 2°. Les éclats de voix. 3°. Les tenues ſur les longues, dont on fait plus ſentir la longueur. 4°. Les expreſſions, lorſqu'on appuie ſur certaines lettres ou ſyllabes. 5°. Les accélérations ou les ralentiſſemens de la voix, dans certaines périodes ou figures. 6°. Enfin les inflexions de la voix, lorſqu'elle tend, ou qu'elle ſe prépare à un repos.

Si on prétend que toutes ces choſes ſont compriſes dans ce qu'on appelle accent oratoire, cet accent alors ne différera plus de ce qu'on appelle déclamation en général. S'il en differe, comme je le crois, il ſemble qu'alors le mot *accent* doit être pris dans le même ſens que chez les Grecs & chez les Latins, pour l'élévement & l'abaiſſement de la voix, lorſque la prononciation tend à un repos.

Quelle ſera alors la différence qu'on mettra entre l'accent proſodique & l'accent oratoire ? La voici : l'accent proſodique, qu'on peut auſſi appeller grammatical, & l'accent oratoire ſeront faits tous deux pour préparer ou annoncer des repos ou finales ; mais le premier ſera l'accent des mots pris matériellement & comme ſons, & l'autre l'accent des phraſes conſidérées oratoirement & comme ſignes de nos penſées.

J'ai diſtingué dans le dixieme Traité, en parlant du nombre oratoire, quatre ſortes de repos dans la prononciation : les repos de l'oreille, après une certaine ſuite de ſons ; ceux de l'eſprit, après avoir terminé une penſée ; ceux des objets, qui quelquefois ſe renferment en eux-mêmes dans un certain contour qui les ſépare de tout autre objet ; & enfin ceux de la reſpiration qui auroient lieu néceſſairement, quand même l'oreille, les objets, n'auroient pas les leurs. C'eſt dans ces quatre eſpeces de repos qu'on doit principalement obſerver l'accent oratoire, pour voir s'il eſt différent de l'accent grammatical ou proſodique.

Je ne puis ſuivre ici une autre marche

que dans la Lettre précédente. Il faut lire un morceau, & prêter une oreille attentive à ce qu'on entend.

Déja frémiſſoit dans ſon camp l'ennemi confus & déconcerté. Il y a dans cette période un demi-repos après *camp*, & un repos final après *déconcerté*: par conſéquent il y a deux accens oratoires: le premier ſe fait ſentir ſur le mot *ſón*, *dans ſón camp*: le ſecond ſur l'avant-derniere de *déconcerté*. Que l'orateur prenne un ton bas ou élevé, qu'il prononce fortement ou foiblement: s'il s'arrête, ou fait ſentir le moindre repos ſur *camp*, il fléchira ſa voix: s'il ne s'y arrête point, ce ſera une raiſon de plus pour faire ſentir l'inflexion ſur l'avant-derniere de *déconcerté*. Si par haſard ou par caprice, ou dans quelque phraſe conditionnelle, au lieu de baiſſer la derniere de *déconcerté*, il entreprend de l'élever, il ira en s'élevant au même intervalle où il eût été en s'abaiſſant: ce qui revient au même pour établir la regle.

Déja prenoit l'eſſor pour ſe ſauver dans les montagnes cet aigle dont le vol hardi avoit d'abord effrayé nos provinces. Je ne ſais ſi je me trompe, mais il me ſemble qu'on peut faire ſentir une eſpece de repos

pos après *déja*, un autre après *eſſor* : il y en a un ſurement après *montagnes* ; il peut y en avoir encore un après *cet aigle*, un autre après *hardi*, & enfin le dernier après *provinces*. Non pas que chaque orateur doive s'arrêter dans chacun de ces endroits préciſément ; mais parce qu'il le peut, & qu'il le fera, ſelon ſon goût & ſa maniere d'être affecté dans le moment de l'action, choiſiſſant à ſon gré de faire ſentir le repos dans un endroit plutôt que dans un autre, ſoit pour préſenter l'objet plus diſtinctement, ſoit pour ſuſpendre l'eſprit de l'auditeur, & exciter ſon attention. On peut conteſter ces repos, ces demi-repos, ces quarts de repos. Mais ce qu'on ne pourra conteſter, c'eſt que ſans repos il n'y auroit point lieu aux accens oratoires ; & que ſans les accens oratoires, la prononciation de la période ſeroit roide, ſeche, dure, ſans grace ; & que ſi on y met les accens oratoires, ils ſeront placés ſur les mêmes ſyllabes que l'accent proſodique : *Déja*, *l'éſſor*, *móntagnes*, *cet áigle*, *hárdi*, *provinces*. Je me contente pour abréger, de mettre l'accent imprimé ſur la ſyllabe qui porte les deux accens, c'eſt-

à-dire, le proſodique & l'oratoire.

Hélas ! nous ſavions ce que nous devions eſpérer, & nous ne penſions pas à ce que nous devions craindre. Outre les trois repos à remarquer ici après *hélas !* après *eſpérer*, & après *craindre*, il y a l'antitheſe qui doit être rendue par une intonation plus haute dans le premier membre & plus baſſe dans le ſecond. Mais cette intonation ne tient ni à l'un ni à l'autre accent ; c'eſt une eſpece de chant dont l'effet ſe porte ſur les deux membres en oppoſition, & dont une des principales propriétés eſt de concerter la ſuite & le contraſte des ſons avec la ſuite & le contraſte des idées.

O Dieu terrible, mais juſte dans vos conſeils ſur les enfans des hommes ! vous immolez à votre grandeur de grandes victimes, & vous frappez, quand il vous plaît, ces têtes illuſtres que vous avez tant de fois couronnées. L'orateur ne manquera point de faire ſentir un repos après *terrible*, & un autre après *juſte* : l'intonation du premier membre, *ô Dieu terrible*, ſera plus élevée, celle du ſecond plus baſſe, *mais juſte* : il appuyera ſur la premiere de *terrible*, & fera finir forte-

ment les deux *rr*; il appuyera de même ſur la premiere de *juſte*, en faiſant un peu ſiffler la conſonne *j*; il précipitera un peu l'articulation du reſte de la période, *ſur les enfans des hommes*, parce qu'il y a un peu trop de ſons pour l'idée. Il appuyera de même ſur *immolez*, ſur *g*randeur, ſur *fra*ppez; il développera la premiere de *têtes* & l'avant-derniere d'*illuſtres*; enfin il alongera, tant qu'il le pourra, la derniere de *couronnées*. Je donne tous ces détails minutieux, afin qu'on puiſſe obſerver les fonctions de l'accent au milieu de toutes les parties de la prononciation.

On peut remarquer ici que les intonations, ſenſibles ſurtout au commencement des membres de périodes, & après les repos & les expreſſions appuyées, ſe placent ſur les conſonnes & non ſur les voyelles, & qu'elles ſont entierement ſéparées de l'accent; mais que les développemens de la voix & les tenues, qui ne peuvent être que ſur des voyelles, tombent ſur les mêmes ſyllabes que l'accent, & qu'elles ne ſont que la ſyllabe accentuée, prononcée avec plus de force & plus d'étendue.

Comme ce ſont les figures oratoires qui influent le plus ſenſiblement ſur la déclamation, eſſayons-en quelques-unes de celles qui ont un caractere plus marqué dans l'oraiſon.

La ſubjection eſt une figure par laquelle l'orateur interroge ſon adverſaire ou ſon auditeur, en ſe chargeant de répondre lui-même pour eux. Ecoutons M. Fléchier parlant de M. de Turenne : *Remportoit-il quelque avantage ? A l'entendre, ce n'étoit pas qu'il fût habile, mais l'ennemi s'étoit trompé.* La demande & la réponſe font contraſte dans la prononciation oratoire. La demande ſe fait d'un ton plus élevé, & la réponſe d'un ton plus bas. Dans la demande l'accent eſt ſur l'avant-derniere d'*avántage*, ſi on ne fait que médiocrement ſentir l'interrogation : il ſera ſur la ſuivante, ſi on prononce fortement l'interrogation : car l'interrogation a cela de particulier, qu'elle fait varier l'accent. Quelquefois elle porte juſques ſur la derniere, lorſqu'il devroit être ſur la pénultieme, parce que l'interrogation attirant la réponſe, en prend pour appui les premieres ſyllabes : *Eſt-ce aſſez ? Nenni. M'y voici*

donc ? Point du tout ! Monſieur, mon cher beau-frere, avez-vous tout dit ? Oui. Ce mécaniſme de prononciation eſt même une des cauſes qui rendent l'interrogation ſi vive (*a*).

L'apoſtrophe ſe fait lorſqu'on adreſſe la parole à d'autres qu'aux auditeurs. Je prends le premier exemple qui ſe trouve ſous ma main : *Puiſſances ennemies de la France, vous vivez*, &c. On ſent que le premier membre de la période doit être prononcé avec une intonation plus élevée que ce qui précede ; parce que la parole de l'auditeur ſe porte au-delà de ſon auditoire. Mais s'il y a quelque inflexion marquée dans le cours de la prononciation, c'eſt ſur la premiere de *vivez* qu'il faudra la placer.

L'exclamation eſt une ſyllabe chantée qui a ſon accent à elle, & qui n'empêche pas les ſyllabes ſuivantes d'avoir celui qui leur convient. *O mon fils ! ô ma joie ! ô l'honneur de mes jours* !

Il eſt inutile, je crois, de pouſſer plus loin ces détails, dont il réſulte aſſez clairement que l'accent proſodique & l'accent oratoire ne ſont jamais en contra-

(*a*) *Quædam clauſulæ ſunt pendentes ſi relinquantur, ſed ſequentibus ſuſcipi & ſuſtineri ſolent.* Quint. ix. 4.

diction, & que les intonations, les expreſſions, les tenues, les développemens, les renflemens, les éclats de voix, ne ſe font jamais au préjudice des loix qui concernent les deux accens. Ils ſont tous deux dans la nature; & quoique l'un ſoit l'effet du mécaniſme de la prononciation, l'autre l'effet du ſentiment & des paſſions, ils ſont, de même que la parole & la penſée, l'ame & le corps l'un de l'autre : comme la parole n'eſt que la penſée prononcée, produite au-dehors, de même l'accent oratoire n'eſt que l'accent proſodique ou l'inflexion naturelle de la voix rendue plus ſenſible, plus animée, plus ſignificative, en un mot plus paſſionnée.

Je croyois, je l'avoue, en entrant dans cette matiere, trouver des différences plus grandes & plus marquées entre les deux accens : les variétés des paſſions & les nuances de chacune d'elles étant infinies, il ſembloit que les expreſſions en ſeroient variées de même; mais par-tout les élémens ſont en petit nombre, & la voie de la nature eſt ſimple.

Ce n'eſt pas qu'il ne puiſſe reſter quelque nuage ſur cette diſcuſſion. Dans l'ac-

tion oratoire l'élévement ſe fait quelquefois en-deçà de l'antépénultieme, & la tendance au point final part de plus loin que la ſyllabe accentuée : c'eſt une obſervation qu'on a faite, & que j'ai faite moi-même.

Pour réſoudre cette difficulté, il faudroit peut-être diſtinguer entre la prononciation ſimplement oratoire, où l'accent aide plus à rendre le ſens qu'à exprimer la paſſion ; la déclamation vive, où le cri de la paſſion ſe mêle à l'articulation des mots ; & le chant muſical, où la paſſion s'exprime preſque ſeule, tant par la variété des intonations que par la durée des tenues.

Il eſt évident pour quiconque a quelque teinture de muſique, que le chant a ſes préparations aux repos, de même que la déclamation vive & la prononciation ſimple. Mais comme par ſa nature il étend la durée de toutes les ſyllabes qui ſont ſuſceptibles d'extenſion ; il s'enſuit qu'il doit auſſi étendre par proportion, les préparations aux repos, & par cette raiſon faire quelquefois l'élévement plus ou moins en-deçà de la ſyllabe qui eſt accentuée dans la prononciation ſimple.

Ce n'eſt pas la ſeule altération que le chant fait dans la prononciation ſimple des langues. Il alloit chez les Grecs juſqu'à rendre longues des ſyllabes breves, & breves des ſyllabes longues (*a*). Et dans notre langue, de l'*e* muet, qui eſt nul dans la prononciation ſimple, qui devient une ſyllabe très-diſtincte dans le vers, il en fait quelquefois une longue dans les finales.

D'après cette obſervation, je dirai, pour tâcher de répondre à la difficulté propoſée, qu'il n'eſt pas étonnant que dans la déclamation vive qui eſt une eſpece de chant, & qui le devient encore plus, quand elle approche des finales, l'accent oratoire ſoit quelquefois rejetté en-deçà de l'antépénultieme. Comme c'eſt la paſſion qui l'anime principalement, que les intonations y ſont plus fortes, les ſons plus variés & plus étendus, en un mot plus chantés; il eſt aſſez naturel que l'accent oratoire ſe reſſente de cette altération qu'éprouve la prononciation ſimple. Cependant il me ſemble avoir obſervé que cet accent n'eſt nullement détruit; parce que la dé-

(*a*) Voyez Denys d'Halicarnaſſe, ch. 6.

clamation la plus paſſionnée, quand il s'agit d'arriver au repos, n'eſt jamais qu'une ſecouſſe plus forte, qui partant de plus loin que l'accent ordinaire, joint celui-ci ſur ſa route, l'enveloppe & l'emporte avec lui, juſqu'au point où ils tendent enſemble par leur direction commune.

Par cette explication, le principe ſur les accens reſte toujours le même, avec cette exception, qui ſe trouve dans toutes les langues, que plus la prononciation oratoire approchera du chant muſical, plus l'accent oratoire pourra s'éloigner de la finale : & réciproquement, qu'il s'approchera d'autant plus de la finale qu'il ſera plus éloigné du chant muſical : tellement que l'accent pourra laiſſer après lui plus ou moins de tems, ou des tems plus ou moins longs proportionnellement, ſelon que la langue ſera plus ou moins harmonieuſe & muſicale par elle-même, ou qu'elle ſera prononcée avec une intonation plus ou moins paſſionnée.

Je laiſſe à de plus ſavans que moi à traiter cette matiere relativement au chant muſical. Il me ſuffit d'avoir net-

toyé à-peu-près mes idées ſur ce qu'on appelle accent proſodique & accent oratoire. Je ſaurai à quoi m'en tenir, ſi vous daignez ne pas déſapprouver mes obſervations & mes idées.

Je ſuis, &c.

Fin du cinquieme Volume.

TABLE DES CHAPITRES.

X. TRAITÉ.

DE LA CONSTRUCTION ORATOIRE.

PREMIERE PARTIE.

De l'Arrangement Naturel des Mots.

PREMIERE SECTION.

De l'arrangement naturel des mots par rapport à l'eſprit.

CHAP. I. *L'arrangement naturel des mots eſt réglé par l'importance des objets.* pag. 4

CHAP. II. *Quel eſt l'objet important dans la phraſe oratoire.* 14

CHAP. III. *Que l'arrangement naturel des mots, ne peut céder qu'à l'harmonie, & en quel cas il cede.* 28

CHAP. IV. *Que c'eſt de l'arrangement naturel des mots, que réſulte en partie la vérité, la clarté, la force, en un mot, la naïveté du Diſcours.* 36

CHAP. V. *Où l'on examine la penſée de Denys d'Halicarnaſſe, ſur le principe concernant l'arrangement naturel des mots.* 54

SECONDE SECTION.

De l'Arrangement naturel des mots par rapport à l'oreille.

CHAP. I. *Du choix & de la ſuite des ſons, ou de la Mélodie oratoire.* 63
CHAP. II. *Du nombre Oratoire. Différentes acceptions du mot Nombre.* 77
I. *Du nombre conſidéré comme rithme ou eſpace.* 79
II. *Du Nombre conſidéré comme metre.* 92
III. *Du Nombre pris pour chute ou cadence finale.* 99
IV. *Du Nombre conſidéré comme mouvement.* 100
CHAP. III. *De l'uſage des Nombres, conſidérés comme eſpaces.* 101
CHAP. IV. *Comment les Nombres ou eſpaces doivent être diſtribués dans l'Oraiſon.* 114
CHAP. V. *Du Nombre oratoire conſidéré ſelon ſes autres acceptions.*
I. *Comme chute ou cadence finale.* 121
II. *Comme metres oratoires.* 125
CHAP. VI. *De l'Harmonie oratoire & premierement de l'harmonie des mots.* 134
CHAP. VII. *De la ſeconde ſorte d'Harmonie.* 144
CHAP. VIII. *Conſéquence de ces principes ſur le Nombre de l'Harmonie.* 156

SECONDE PARTIE.

De la conſtruction particuliere à la Langue Françoiſe.

CHAP. I. *Ce qu'on entend par le génie d'une Langue.* 163
CHAP. II. *Du Génie particulier de la Langue Françoiſe.* 173
CHAP. III. *Où on examine la penſée de M. du Marſais, ſur la conſtruction Oratoire.* 190
CHAP. IV. *Conſéquences de la doctrine précédente par rapport à la maniere de traduire.* 210
CHAP. V. *Quelques regles particulieres de traduction pour les différens genres.* 223
CHAP. VI. *Des variations de la conſtruction Françoiſe en proſe.* 243

LETTRES SUR L'ACCENT,

A M. L'ABBÉ D'OLIVET.

PREMIERE LETTRE.

Sur l'Accent proſodique. 262

SECONDE LETTRE.

Sur l'Accent oratoire. 285

Fin de la Table des Chapitres.

APPROBATION.

J'Ai lu par ordre de Monſeigneur le Chancelier un Manuſcrit qui a pour titre : *Cours de Belles - Lettres* : ou *Principes de la Littérature*, j'ai cru qu'on pouvoit en permettre l'impreſſion. Fait à Paris le 10 Mai 1747.

VATRY.

PRIVILÉGE DU ROI.

LOUIS, PAR LA GRACE DE DIEU, ROI DE FRANCE ET DE NAVARRE : A nos amés & féaux Conſeillers les Gens tenant nos Cours de Parlement, Maîtres des Requêtes ordinaires de notre Hôtel, Grand-Conſeil, Prévôt de Paris, Baillifs, Sénéchaux, leurs Lieutenans Civils, & autres nos Juſticiers qu'il appartiendra, SALUT. Notre bien-aimé le Sieur *** nous a fait expoſer qu'il deſireroit faire imprimer & donner au Public un Ouvrage de ſa compoſition, qui a pour titre : *Cours de Belles-Lettres*, ou *Principes de la Littérature* : s'il nous plaiſoit lui accorder nos Lettres de Privilége pour ce néceſſaires. A CES CAUSES, voulant favorablement traiter ledit Expoſant, Nous lui avons permis & permettons par ces Préſentes de faire imprimer ledit Ouvrage, en un ou pluſieurs volumes & autant de fois que bon lui ſemblera, & de le faire vendre & débiter par tout notre Royaume pendant le tems de dix années conſécutives, à compter du jour de la date deſdites Préſentes. Faiſons défenſes à toutes perſonnes, de quelque qualité & condition qu'elles ſoient, d'en introduire d'impreſſion étrangere dans aucun lieu de notre obéiſſance ; comme auſſi à tous Libraires & Imprimeurs, d'imprimer ou faire imprimer, vendre faire vendre, débiter ni contrefaire ledit Ouvrage, ni d'en faire aucun extrait, ſous quelque prétexte que ce ſoit d'augmentation, correction, changement ou autres, ſans la permiſſion expreſſe & par écrit

dudit Sieur Expoſant ou de ceux qui auront droit de lui, à peine de confiſcation des exemplaires contrefaits, de trois mille livres d'amende contre chacun des Contrevenans, dont un tiers à Nous, un tiers à l'Hôtel-Dieu de Paris, & l'autre tiers audit Expoſant, ou à celui qui aura droit de lui, & de tous dépens, dommages & intérêts. A la charge que ces Préſentes ſeront enregiſtrées tout au long ſur le Regiſtre de la Communauté des Libraires & Imprimeurs de Paris, dans trois mois de la date d'icelles, que l'impreſſion dudit Ouvrage ſera faite dans notre Royaume & non ailleurs en bon papier & beaux caracteres, conformément à la feuille imprimée & attachée pour modele ſous le contre-ſcel des Préſentes, que l'Impétrant ſe conformera en tout aux Réglemens de la Librairie, & notamment à celui du 10 Avril 1725, & qu'avant de l'expoſer en vente, le Manuſcrit qui aura ſervi de copie à l'impreſſion dudit Ouvrage, ſera remis dans le même état où l'approbation y aura été donnée, ès mains de notre très-cher & féal Chevalier le Sieur DAGUESSEAU, Chancelier de France, Commandeur de nos Ordres, & qu'il en ſera enſuite remis deux Exemplaires dans notre Bibliothéque publique, un dans celle de notre Château du Louvre, & un dans celle de notre très-cher & féal Chevalier le Sieur DAGUESSEAU, Chancelier de France : le tout à peine de nullité des Préſentes. Du contenu deſquelles vous mandons & enjoignons de faire jouir ledit Sieur Expoſant ou ſes ayant cauſe pleinement & paiſiblement, ſans ſouffrir qu'il leur ſoit fait aucun trouble ou empêchement; Voulons que la Copie des Préſentes qui ſera imprimée tout au long au commencement ou à la fin dudit Ouvrage, ſoit tenue pour duement ſignifiée, & qu'aux copies collationnées par l'un de nos amés & féaux Conſeillers & Secrétaires, foi ſoit ajoutée comme à l'original. Commandons au premier notre Huiſſier ou Sergent ſur ce requis, de faire pour l'exécution d'icelles tous actes requis & néceſſaires, ſans demander autre permiſſion, & nonobſtant clameur de HARO, Charte Normande & Lettres à ce contraires : CAR tel eſt notre plaiſir. DONNÉ à Verſailles

le vingt-deuxieme jour du mois de Décembre l'an de grace mil ſept cent quarante-ſept, & de notre regne le trente-troiſieme. PAR LE ROI, en ſon Conſeil. SAINSON.

Regiſtré ſur le Regiſtre XI. de la Chambre Royale, & Syndicale des Libraires-Imprimeurs de Paris, N. 892, fol. 782, conformément au Réglement de 1723, qui fait défenſes, art. 4, à toutes perſonnes de quelque qualité qu'elles ſoient, autres que les Libraires & Imprimeurs, de vendre, débiter & faire afficher aucuns livres pour les vendre en leurs noms, ſoit qu'ils s'en diſent les Auteurs ou autrement, à la charge de fournir à ladite Chambre Royale & Syndicale des Libraires & Imprimeurs de Paris huit exemplaires de chacun, preſcrits par l'article 108 du même Réglement. A Paris le 23 Décembre 1747.

Signé, CAVELIER, Syndic.